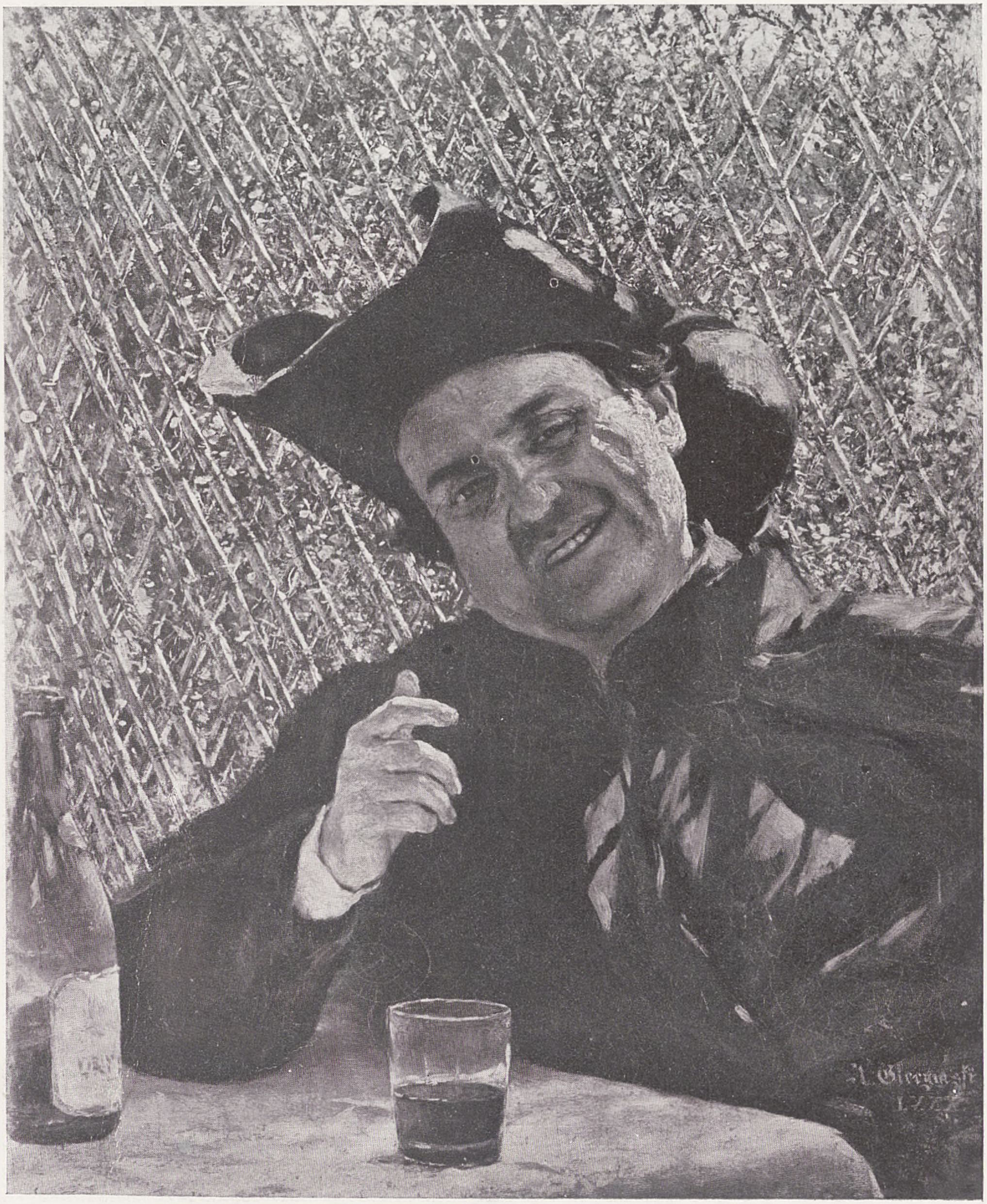
PLASTYKA

WARSZAWA • CZERWIEC 1938 • WYDAWNICTWA ROK IV • Nr 6 (27)



P L A S T Y K A

ORGAN BLOKU ZAWODOWYCH ARTYSTÓW PLASTYKÓW



WARSZAWA • CZERWIEC 1938 • WYDAWNICTWA ROK IV • Nr 6 (27)

T R E Ś Ć:

CENA ZESZYTU 2 ZŁ.

NA OKŁADCE: ALEKSANDER GIERYMSKI. Studium do obrazu „W altanie".

NA STRONIE TYTUŁOWEJ: MICHAŁ BYLINA. Żółkiewski. Własność marszałka Edwarda Rydza-Śmigłego.

Obraz Miłosza Kotarbińskiego „Dante i Wirgiliusz" fotografowany w pracowni fotograficznej Muzeum Narodowego w Warszawie.

REDAKTOR: Edward Kokoszko.

WYDAWCA: Eugeniusz Arct.

146

MUZEUM NARODOWE W NOWYM GMACHU

Dnia 18 czerwca 1938 r. nastąpiło otwarcie Muzeum Narodowego w Warszawie, w nowym gmachu przy Alei 3-go Maja. Pan Prezydent Rzeczypospolitej podpisał akt, zaopatrzony pieczęcią miasta stołecznego Warszawy, oddający społeczeństwu w wieczne posiadanie tę ogromnego znaczenia kulturalnego i wychowawczego instytucję.

Polska posiadła godną reprezentację sztuki polskiej i obcej, w gmachu wyposażonym nowocześnie, o charakterze europejskim, w skali i wielkości odpowiadającym naszej stolicy.

Zamknięty został krąg prac i zabiegów, podjętych bezmała 80 lat temu, gdy Ustawą o wychowaniu publicznym w Królestwie Polskim z dn. 30 maja 1862 r. powołano do życia Muzeum Sztuk Pięknych, będące podwaliną dzisiejszego Muzeum Narodowego. Rzadki u nas przykład równie ciągłego, planowego i długotrwałego wysiłku.

Zbiory muzealne, gromadzone i przechowywane w najcięższych nieraz warunkach, przy stałym przełamywaniu niechęci i oporu ze strony władz zaborczych, teraz, w Polsce suwerennej oddane są z powrotem społeczeństwu w monumentalnej siedzibie, wzniesionej według projektu prof. T. Tołwińskiego.

Ostateczną realizację idei, ześrodkowującej poczucie naszego prestiżu kulturalnego, zawdzięczamy energii i pełnej zrozumienia postawie obecnego Zarządu m. st. Warszawy z prezydentem miasta p. Stefanem Starzyńskim na czele.

Zgodnie z jego oświadczeniem w uroczystym dniu inauguracji, *Muzeum Narodowe rozwijać się ma jako skarbnica zabytków przeszłości, jako instytut naukowy i jako instytucja oświatowa. W ramach obrazu sztuki i kultury, który Muzeum ma stworzyć, sztuka i kultura polska stanowi i w przyszłości ma stanowić akcent główny. Podkreśla to przeznaczenie dla działów polskich centralnych pawilonów gmachu i zorganizowana na otwarcie Muzeum w nowym gmachu wystawa czasowa, poświęcona twórczości wybitnego polskiego artysty, Aleksandra Gierymskiego.*

Stołeczne Mauzeum Narodowe ma świadczyć wobec swoich i obcych o ciągłości rozwoju kultury polskiej na przestrzeni dziesięciu wieków, ma zobrazować dzieje kultury całego narodu polskiego, ma świadczyć, że cenimy kulturę innych narodów i pragniemy znajomość jej rozpowszechnić.

Wznosząc ten gmach i rozbudowując zbiory muzealne miasto Warszawa wypełnić pragnęło swój obowiązek stolicy państwa.

I wypełniło.

Wraz z panem prezydentem St. Starzyńskim jesteśmy przekonani, że Muzeum będzie dobrze i użytecznie służyć społeczeństwu, udostępniając mu wartości najcenniejsze, bo pomniki i dzieła kultury i sztuki.

Wierzymy również, że umożliwienie stałego obcowania z najcelniejszymi dziełami polskiej plastyki odbije się płodnie na dalszym jej rozwoju, zwłaszcza zaś przyczynić się może do ugruntowania i pogłębienia naszej własnej tradycji artystycznej, której wypracowanie stanowi jedno z najbardziej ważnych zadań obecnych i przyszłych pokoleń artystów polskich.

O KONKURSIE NA SARKOFAG WIELKIEGO MARSZAŁKA

Wzniesienie sarkofagu Marszałka Józefa Piłsudskiego na Wawelu stanowić będzie fakt o wybitnej doniosłości dla kultury narodowej. Zanim przystąpimy do wszechstronnego omówienia plonu konkursu na sarkofag, pragniemy zapoznać naszych czytelników z poniższym artykułem, omawiającym rozstrzygnięcie konkursu. Aczkolwiek mamy pewne zastrzeżenia co do niektórych tez autora, artykuł jego drukujemy w całości, przewidując, iż może on wywołać dyskusję.

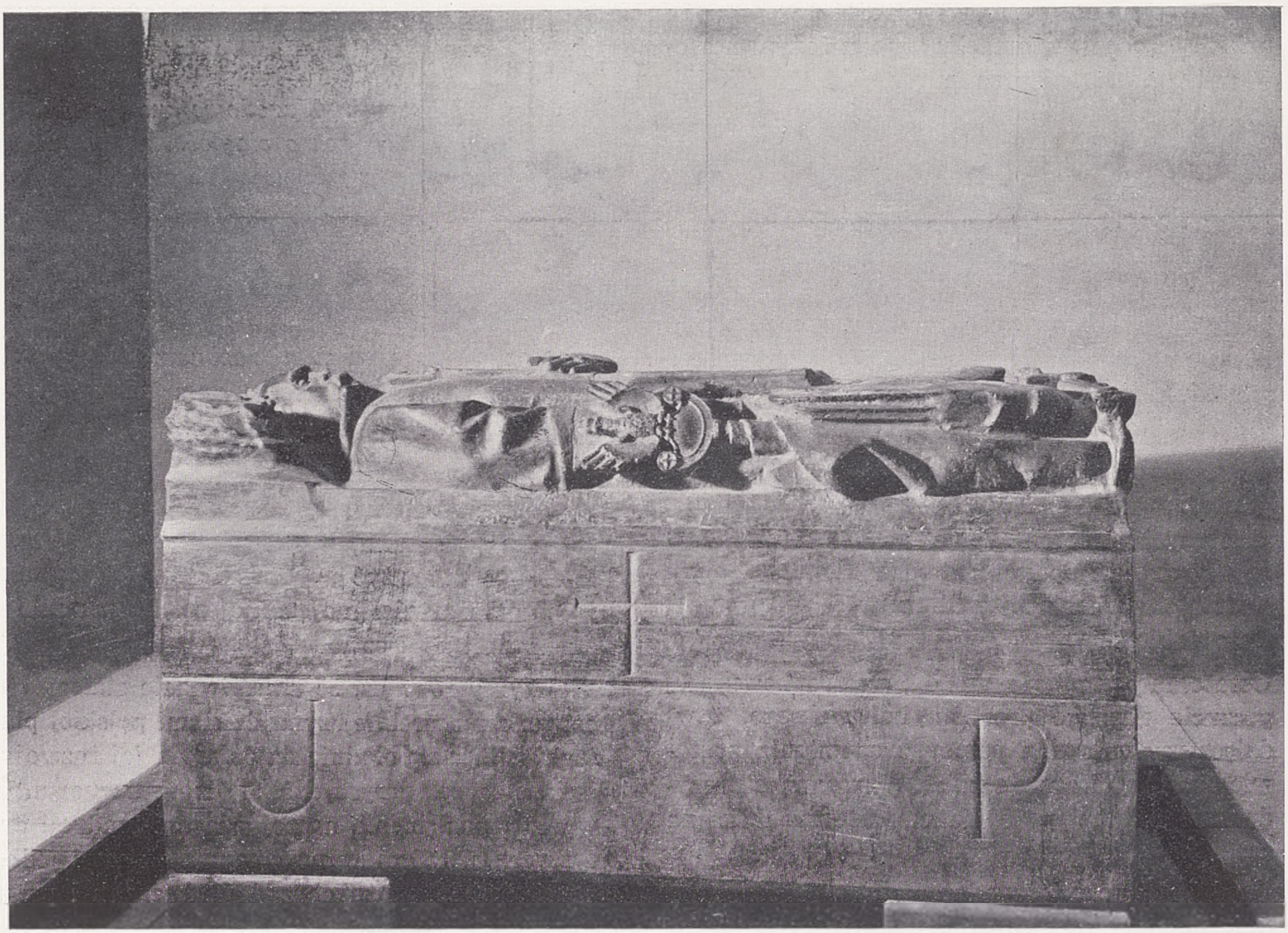
Redakcja

Gdyby w dzisiejszych czasach nie zwracano zbyt przesadnej uwagi na rzeczy związane z bezmyślnym wyżyciem się i triumfem głupoty, twórczość artystyczna i naukowa — szczytna walka o nowe wartości i formy miałaby większy wpływ na kształtowanie się życia i człowieka.

Niestety, tak zwane „tempo" za wszelką cenę, nerwowość, snobizm bezkrytyczny i inne smutniejsze cechy dni naszych powodują niewrażliwość, zobojętnienie wobec prac intelektu, wobec nauki i rzemiosł artystycznych i tego wszystkiego, co nazywamy kulturą ducha.

Dziwne są czasy — może przełomowe, ale bardzo dziwne. Twórczość artystyczna i naukowa istnieje bez szerszego promieniowania, przemija lub prawie zanika, będąc luźnie związana z tym, z czego jednak wyrasta i czemu ma służyć: z życiem i człowiekiem.

JAN SZCZEPKOWSKI. Projekt sarkofagu.



Chcemy dziś omówić dużej miary zdarzenie artystyczne. Śmierć Wielkiego Marszałka Polski Józefa Piłsudskiego powołała do życia myśl i wolę uczczenia go godnym symbolem — pomnikiem w Warszawie i sarkofagiem przechowującym jego doczesne prochy na Wawelu.

Ogłoszono konkurs na pomnik w Warszawie i wybrano 13 najlepszych prac.

Ale nie o tym mówić dziś chcemy. Wiemy, że zwrócono główną uwagę na pierwszą w kolejności intencję Komitetu — na sprawę sarkofagu na Wawelu.

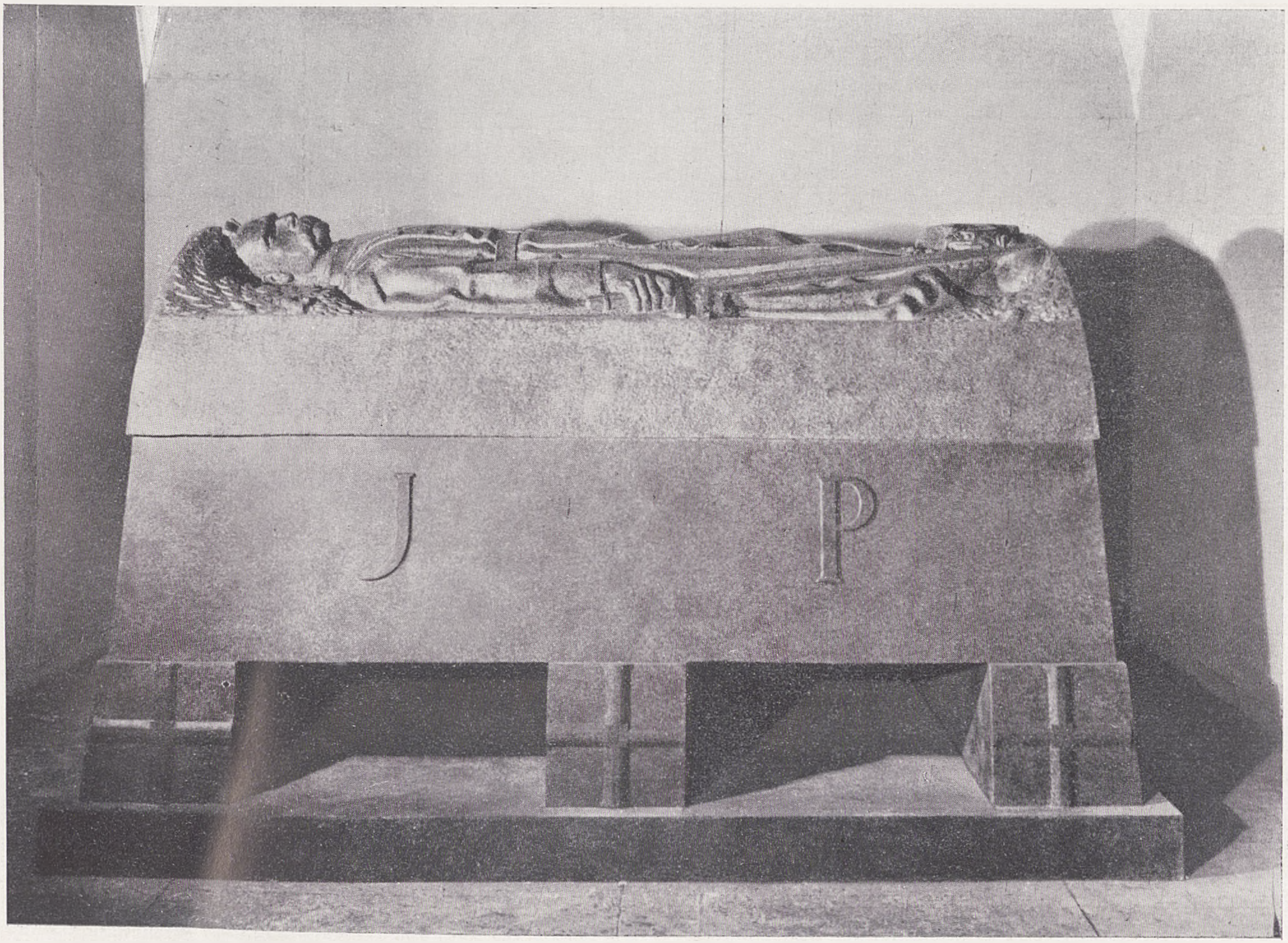
Nastąpił szereg rzeźbiarskich konkursów i o nich, a raczej o ostatnich dwóch fazach tych konkursów dziś mówimy.

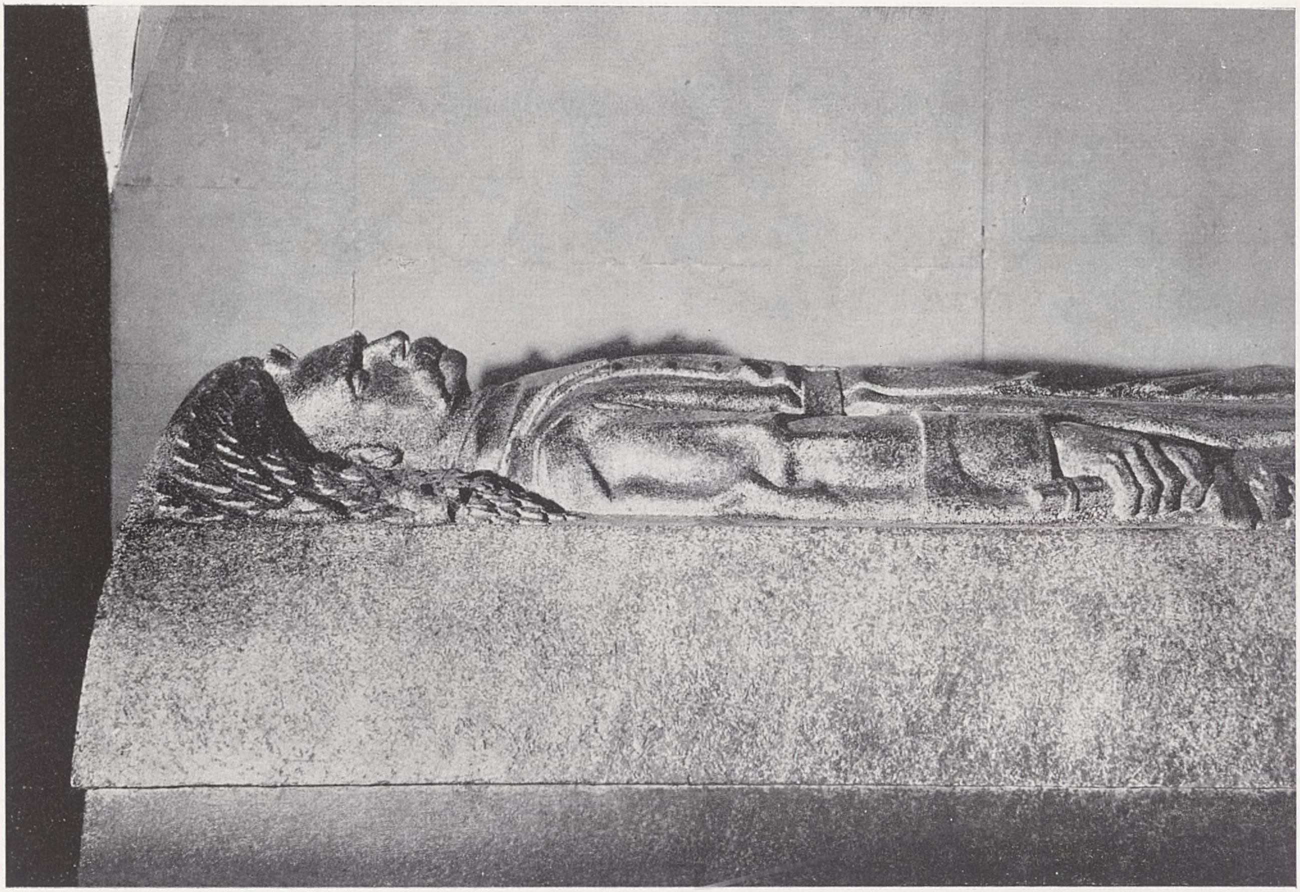
Z pierwszego konkursu wybrano projekty trzech rzeźbiarzy: Mikołaja Kułaka, Bazylego Wojtowicza i Jana Szczepkowskiego, i polecono im wykonać projekty w skali 1:1, tj. sargofag wielkości naturalnej, taki jaki ma stanąć w wawelskiej krypcie o romańskim wątku.

I oto trzech artystów zaczęło pracować — dwóch rzeźbiarzy młodszego pokolenia: Mikołaj Kułak i Bazyli Wojtowicz, i jeden przedstawiciel starszego — Jan Szczepkowski. Nie bez celu podkreślamy pokolenie rzeźbiarzy. Pierwsi dwaj pod względem treści i formy bezsprzecznie są wyrazicielami rzemiosła nowego pokolenia rzeźbiarzy w Polsce, a może nawet w świecie. Są przedstawicielami zrozumienia rzeźby, jako sztuki organicznie związanej z architekturą, jako sztuki nie subiektywnej wyłącznie, a społeczno-epickiej — opierającej budowę swych dzieł na biologicznym badaniu przyrody. Przez syntetyczną mocną interpretację natury — tej największej korektorki wszystkiego, osiągają doświadczenie a ich tradycje twórcze wywodzą się zarówno z minionych wieków kultury świata — z Egiptu i Grecji, jako też z kultury Italii i Francji.

Jeżeli zechcą nawiązać do pierwiastka sztuki narodowo-ludowej swego kraju, będą to robili nie przez bezkrytyczne i powierzchowne naśladowanie prymitywu ludowego, lecz przez praw-

MIKOŁAJ KUŁAK. Projekt sarkofagu.





M I K O Ł A J K U Ł A K. P r o j e k t s a r k o f a g u. Fragment.

dziwe rozbudowywanie formy i treści tworów ludowych do potęgi niezniszczalnej.

Jan Szczepkowski w swojej twórczości jest zaprzeczeniem tego wszystkiego, co tamci reprezentują. Szczepkowski jest męczennikiem błędów swego pokolenia. Wyszedł ze szkoły snycerskiej, nie nauczywszy się szanować charakteru tak szlachetnego materiału, jak drzewo — tnie je we wszystkich kierunkach i im więcej go potnie, tym bardziej uważa to za formę doskonałą, a co najważniejsze — stosuje charakterystyczne cięcia w drzewie do tak odmiennego materiału, jak kamień. Szczepkowski przeszedł przez impresjonizm, nie opanowawszy konkretu formy rzeźbiarskiej, na domiar tego wytworzył swoją własną manierę, opartą o przemijające sposoby szablonu ujmowania głowy, ręki, nogi — wszystkiego w formę dekoratywną. Nie chciał zrozumieć, że rzeźba to przede wszystkim dobrze zbudowana, zorganizowana rzecz, że rzeźba to spokój, jasność, a nie szarpanina lub nieczytelność zaprawiona literackim motywem, że rzeźba, tak jak architektura, musi być dobrze skonstruowana, a nie rozlatywać się we wszystkie strony, że rzeźba nie potrzebuje uciekać się do przeładowywań motywami i nastrojami z poezji i literatury, bo ma własną wymowę środków.

Rzeźba to forma, w której postać człowieka i inne motywy są ujęte i wydobyte przez analityczną wnikliwość patrzenia i jasnego zrozumienia planów biologicznych życia.

Rzeźba minionych wielkich kultur i dzisiejszych czasów, tak stworzona, staje się potęgą, która przerasta czas.

Głowa egipskiej księżniczki, faraona, kapłana, posąg greckiej bogini — powstałe przed paru tysiącami lat, przez to, że są rezultatem usilnej obserwacji natury, pozostaną zawsze nowe, świeże, mocne, życia i treści wewnętrznej pełne; ich forma miejscami dekoratywna rozsadzana jest od wewnątrz budową.

W drugiej fazie konkursu z woli jury odpada praca Bazylego Wojtowicza. A jest to praca o wielkich zaletach rzeźbiarsko - architektonicznych, i tylko w proporcjach brył poniekąd nie odpowiada wielkości krypty wawelskiej. Ma ona prostą wymowną kompozycję i rozwiązuje pro-

blem boczny ustawienia sarkofagu w krypcie. Praca ta śmiało mogła rywalizować w dalszym konkursie z pracą Kułaka i Szczepkowskiego. Jury postanowiło inaczej. Wybrało do dalszego doskonalenia projektów sarkofagu tylko dwie prace: Mikołaja Kułaka i Jana Szczepkowskiego.

Kułak i Szczepkowski robią po raz drugi swoje projekty na nowo w skali jak poprzednio 1:1; po kilku miesiącach przedstawiają swoje prace i co się okazuje?

Praca M. Kułaka, która w drugim etapie konkursu wpada w „sztywność", w „suchość" i nawet „obcość", w ostatniej fazie staje się wręcz inna: Kułak zdobywa się na wielki krok naprzód. Pozbywa się sztywności. Układa postać Wielkiego Marszałka w pozycji swobodnej, naturalnej, znika suchość formy i wyrazu — Komendant śpi, jakby oddychał, w majestacie wiecznego spoczynku.

Głowa, pełna charakteru, jest uwidoczniona ze wszystkich stron, liście dębu, na których głowa spoczywa, płaszcz, rękawy tego płaszcza, ręce czy nawet miecz są doskonałymi rzeźbami, przede wszystkim rzeźbami, ściśle łączą się z całością charakteru kamiennego sarkofagu, który z kolei komponuje się z romańskim stylem wawelskiej krypty.

A co najciekawsze, ta kompozycja rzeźbiarsko-architektoniczna jest nam bardzo bliska i współczesna.

Kułak stworzył rzecz godną tematu.

Zbudował swoje dzieło w fragmencie i całości, przy czym fragmenty tworzą organiczną architekturę całości (zasada rzeźby antycznej).

Postać Marszałka zbudowana jest na wyczuciu i studiach natury. Plany tej doskonałej rzeźby są syntetycznymi planami natury.

Pod draperią płaszcza czuje się akt ludzki, fałdy, rękawy są doskonale wyrzeźbione i oddają charakter granitu, z którego sarkofag ma być wykuty.

Jednym słowem, sarkofag zaprojektowany przez Mikołaja Kułaka jest dziełem rzeźbiarsko - architektonicznym, wszechstronnie odpo-

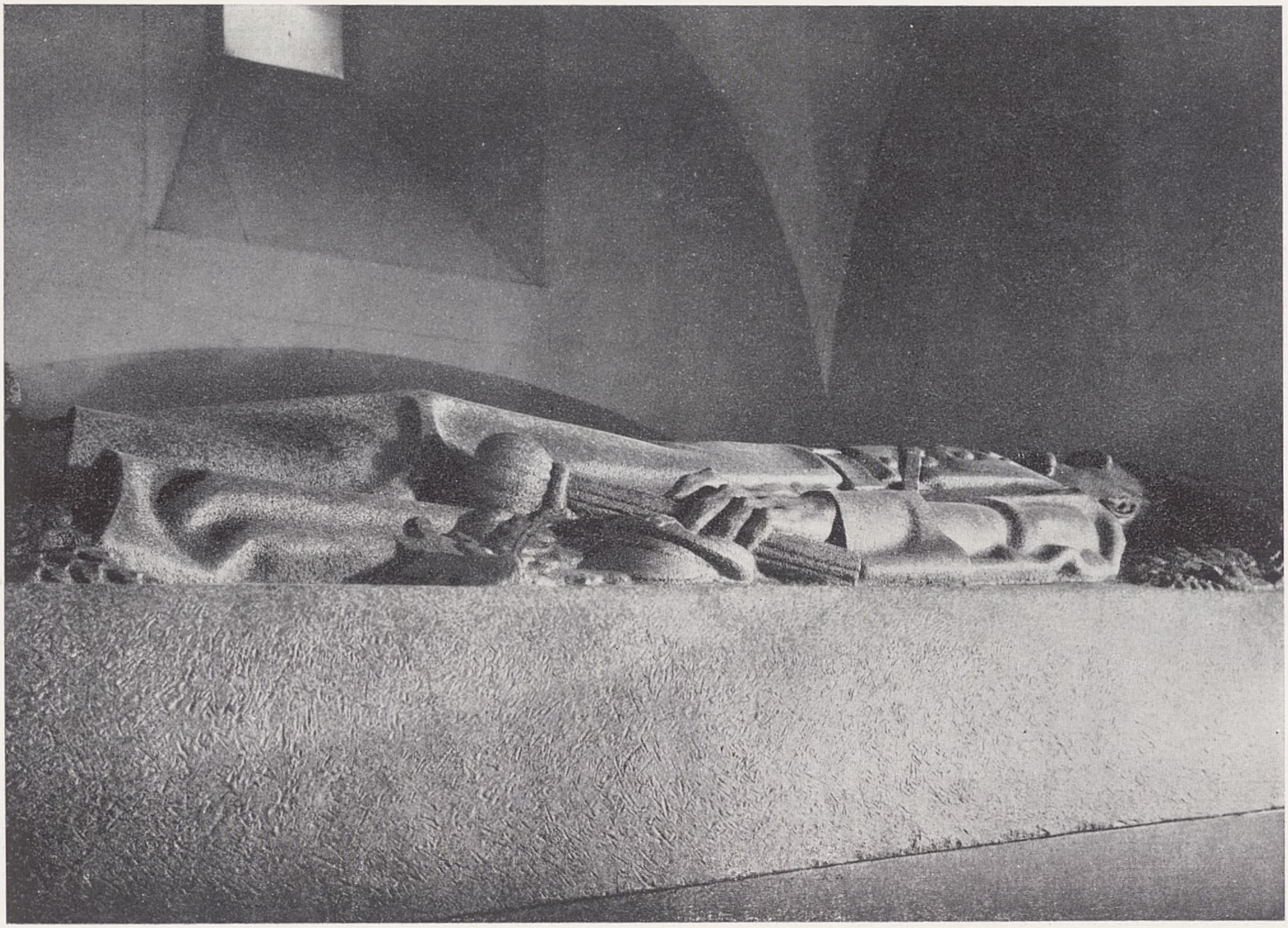
JAN SZCZEPKOWSKI. Projekt sarkofagu. Widok z Grobów Królewskich.



wiadającym dzisiejszemu pojmowaniu dojrzałego dzieła plastycznego.
Ma w sobie witalną moc formy, która przetrwa wieki. Jest kapitalnym kształtem plastycznym, godnym przechowania prochów Wielkiego Marszałka.
Praca Szczepkowskiego w ostatnim opracowaniu jest wciąż na tym prawie poziomie, co poprzednio — szkicowa, chaotyczna, zbyt dekoratywna, przeładowana szczegółami. Bo chęć zbliżenia się do stylu Wita Stwosza zawodzi Szczepkowskiego, bo u Wita Stwosza ręka, głowa (w sarkofagu Kazimierza Jagiellończyka, do którego Szczepkowski nawiązuje) jest silniejszym fragmentem niżeli draperia. U Szczepkowskiego — odwrotnie: robienie draperii z pamięci, doprowadzone do potwornej dowolności, zabija resztę.
Pomimo tak wielkich różnic pomiędzy omawianymi projektami, jury po dłuższym wahaniu wybrało do ostatecznego wykonania projekt Jana Szczepkowskiego.
Starły się dwa pokolenia, dwie kultury, dwa rzemiosła rzeźbiarskie.
Tu dopiero ujawniły się dwa światy, dwie treści, dwie formy, a jakże różne!
Kułak jest synem ludu, z niego podświadomie czerpie siłę, zdrowie — ze sztuki ludowej lapidarność, bezpośredniość, prostotę i moc wewnętrzną — doskonałość rzemiosła, poczucie miary i umiaru.
A przy tym — kształtuje swoje rzemiosło na wiedzy, kulturze światowej, nie zatracając własnych cech. Czerpie ze zdrowego źródła i idzie w pewną wspaniałą twórczą przyszłość.
Szczepkowski, który, jak powiedzieliśmy wyżej, przeszedł obok Dunikowskiego przez impresjonizm, stał się typowym rzeźbiarzem szkicu, impresji nerwowej, nie zorganizowanej formy zdobniczej, nadającej się do przemysłu artystycznego, ale nigdy do stwarzania dzieł o założeniach monumentalnych. Szukając za wszelką cenę osobistej oryginalnej formy, wpadł w manierę, która w nim zabiła szacunek do studiowania przyrody, wiedzy, kultury i tradycji wiekowej, zabiła zdolność do rozsądnego korygowania samego siebie.
Jego płaskorzeźby w sali Związku Kolejarzy, na

JAN SZCZEPKOWSKI. Projekt sarkofagu. Fragment.





MIKOŁAJ KUŁAK. Projekt sarkofagu. Fragment.

gmachu Sejmu i na gmachu Banku Gosp. Krajowego w Warszawie, wreszcie jego ostatnia praca — pomnik Bogusławskiego na placu Teatralnym są dowodami błędów ideowych formalnych i architektonicznych.

Szczepkowski rozbija całość pomnika przez zbytnią dekoracyjność wewnętrznej i zewnętrznej budowy, przez kokieterię i naiwność detali. Zamiast zbudować postać Bogusławskiego szczerze, mocno, tak, żeby życie postaci nie ustępowało reszcie, robi z płaszcza i fraka dekoratywne, na niczym nie oparte motywy, które swoją egzaltacją zabijają i głowę i ręce postaci. Cylinder wielkiego aktora staje się wymowniejszym elementem, niżeli trzymająca go dłoń. Cztery płaskorzeźby na cokole najbardziej oddają manierę Szczepkowskiego, i trzeba przyznać — są tutaj najsilniejszymi częściami pomnika, za to cała bryła cokołu, o zgrozo! została, jak na złość, poszarpana, rozbita niczym nieusprawiedliwionymi, jakby z drzewa zrobionymi klockami, które wprowadzają do rzeczy i tak już niespokojnej, jeszcze większy niepokój i nieład. Nie chce się wprost wierzyć, że to wszystko jest zrobione z jakąś mądrą wiarą i wiedzą. Gdzie jest, gdzie była wiedza lub odczuwanie dziejów kultury plastycznej wszechczasów?

Trudno, Szczepkowski jest w błędzie, jak był w błędzie w pewnej fazie swej twórczości wielki Rodin, który sam do tego się przyznawał.

Powierzchowna dekoracyjność nie świadczy o zrozumieniu dziejów sztuki, o zrozumieniu wielkich idej Norwida i Wyspiańskiego, zwłaszcza o zrozumieniu zasady: ludowe doprowadzić do ogólnoludzkiej formy i treści.

Hołdowanie zasadom manierycznego indywidualizmu, które zdobywają uznanie na krótko, lecz nie wytrzymują dłuższej próby czasu, jest możliwe tylko w kraju, gdzie tradycja i kultura plastyczna dopiero się kształtują.

Zaanalizujmy jeszcze raz projekty sarkofagów Kułaka i Szczepkowskiego.

Szczepkowski chciał nawiązać do tradycji Wa-

welu, a jeszcze więcej do stylu Wita Stwosza w jego sarkofagu Kazimierza Jagiellończyka. Jakże mylnie podszedł do tematu! Zamiast geometryzację swoją wydobyć przez wewnętrzną budowę motywu — ujął wszystko w schemat. Płaszcz Marszałka jest tak pobieżnie ujęty, że pod nim wcale nie wyczuwa się ludzkiej postaci. Całość kompozycji sprawia wrażenie, jakby przez nią przeszła jakaś potworna prasa, pozostawiwszy na niej ślady swej miażdżącej bezmyślności.

W sylwecie całego sarkofagu projektu Szczepkowskiego z daleka można się jeszcze dopatrzeć jakiegoś podobieństwa do typów trumien i sarkofagów wawelskich, ale to chyba za mały cel i środek, żeby przez niego i za pomocą niego stwarzać kształt plastyczny, w którym mają być przechowane prochy bohatera naszych czasów.

Poza tym i przede wszystkim głowa bohatera, ręce, płaszcz i rękawy, liście dębu, i nawet orły są tylko naszkicowane i nie dają żadnej mocniejszej podstawy do przekucia ich w granit. Sama postać Marszałka ginie w natłoku szczegółów, a egzaltacja tych fragmentów zadziwia dowolnością ujęcia, lekceważącym stosunkiem do natury, denerwuje i zmusza do dezaprobaty. Nawet ręce Komendanta, które ostatnio pod wrażeniem mocnych pięknych szczegółów rzeźby Kułaka Szczepkowski nieco poprawił, nie mogą, nie mają siły wytrzymać konkurencji z tak dowolną schematyczną formą reszty.

Smutek ogarnia, że w naszych czasach po tylu doświadczeniach dzieło Kułaka, przedstawiciela doskonałego rzemiosła, zwyciężone zostało przez utwór Szczepkowskiego.

Sentyment i literatura szczegółów, które podobno podbiły jury konkursu, są tylko groźnymi niepewnymi akcesoriami tak wspaniałej i dumnej sztuki, jaką jest rzeźba. że mówiąc w ten sposób mamy rację, potwierdzają takie zjawiska, jak impresjonizm Rodina, secesja Szukalskiego, brak monumentalnej formy u Dunikowskiego, połowiczność założeń Bourdella oraz Mestrowicza robienie stylu za wszelką cenę.

Jakże inne wskazania daje spokojna, prawdziwie konstruktywna twórczość takich majstrów, jak Aristide Maillol, Charles Despiau, Leon Drivier i u nas Edward Wittig. Jak jest klasyczna, jak zarazem współczesna! Bo wszystko, co zostało stworzone na podstawie studiów, doświadczenia, wiedzy, mądrości i wielkiego wyczucia prostoty, jest niezniszczalne.

Reszta, to moda, balast, w najlepszym wypadku doświadczenie udane lub nie, — subiektywne „wybebeszanie się”, które tamuje rytm postępu i zabija wielką radość życia.

Śmiemy myśleć, więc jesteśmy.

Ale wiemy, że jedna dobra teza może ustąpić innej piękniejszej, mądrzejszej tezie. W tym nasza wyższość. Nie chcemy, żeby nas źle rozumiano.

Wypowiadamy swój pogląd, gdy wiedza fachowa okazuje minimalne zainteresowanie się tak ważnym i rzadkim zdarzeniem artystycznym. Chcemy stwierdzić, że nie bierzemy odpowiedzialności za sprawę wyboru projektu sarkofagu dla Wielkiego Marszałka. My — pokolenie pracujące, tworzące i walczące o nowe wartości formy i treści.

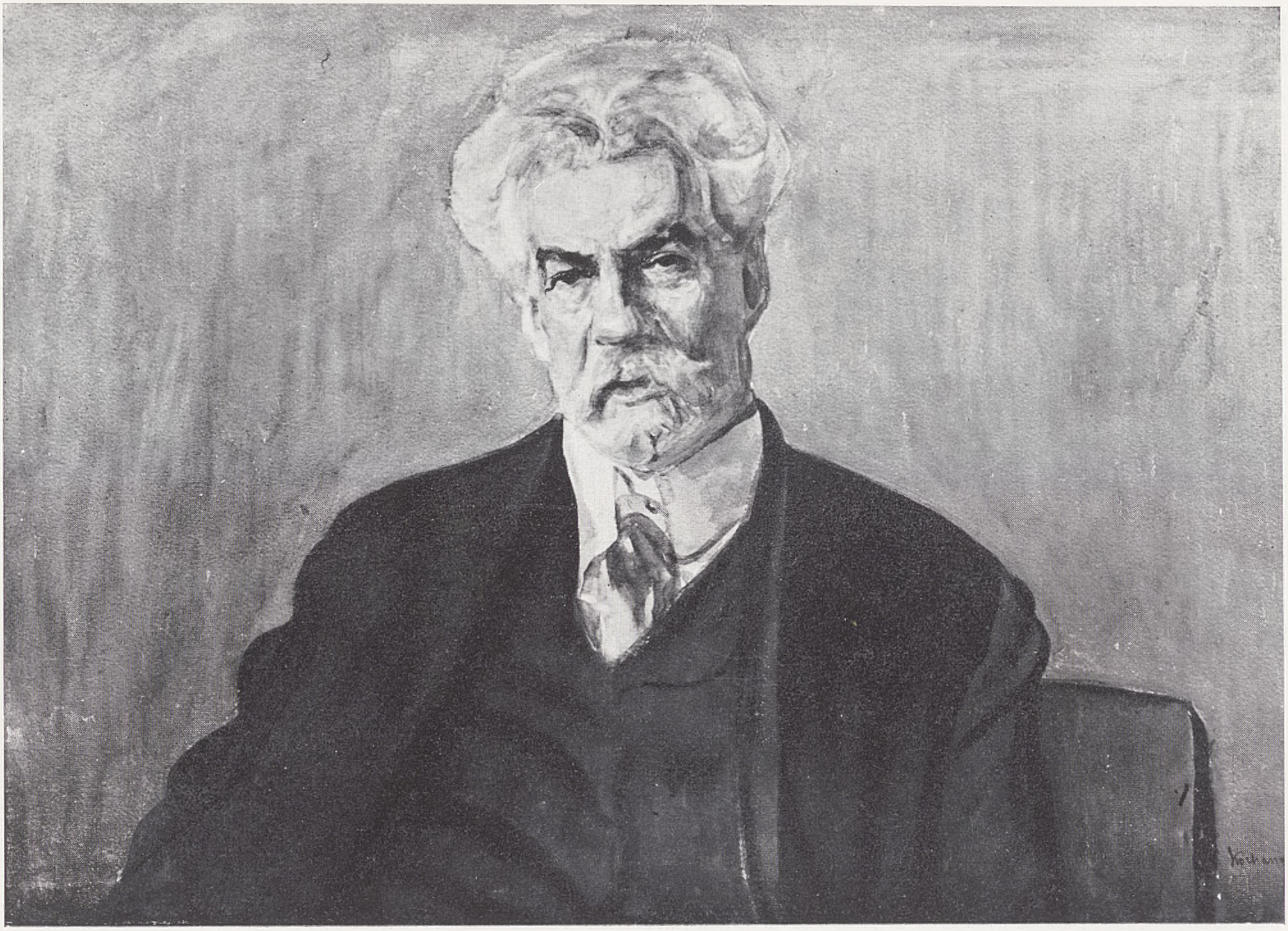
Niech jednak będzie zwrócona obiektywna uwaga na nasze zarzuty, póki czas. Na to są publiczne konkursy, na to są te lub inne założenia rzeźbiarskie, na to jest wiedza lub niewiedza.

Doświadczać, doskonalić się, poprawiać błędy jest rzeczą godną wszystkich prawdziwych i myślących ludzi.

Aleksander Żurakowski

MIŁOSZ KOTARBIŃSKI

Wystawy doroczne w uczelniach artystycznych pozwalają nam wejrzeć — lecz tylko częściowo — w pracę pedagogiczną, która się w tych uczelniach odbywa. Nawet fachowej krytyce trudno ująć należycie całokształt owej pracy. Bo i jak go ujmować? Czy śledząc metody nauczania? Ale w takim razie wielu, wielu lat trzeba, ażeby wyciągnąć konkretne wnioski, a przecież w ciągu lat zajść mogą w życiu zasadnicze zmiany, w których świetle za fałsz uznamy to, cośmy dotąd uznawali za prawdę — i same metody mogą się zmienić, i to nie raz. Więc jak? Czy może obserwując wyniki pracy uczniów? Ale wówczas jakże łatwo o powierzchowną konkluzję, że mierne wyniki pracy ucznia są następstwem kiepskiego nauczania, dobre zaś — zawdzięcza uczeń sam sobie, pomimo metod nauczania i nawet wbrew nim. Zaiste, melancholijne refleksje nasuwa praca pedagoga. A jednak iluż to ludzi w szkolnictwie artystycznym celowo i dzielnie kieruje wychowaniem młodzieży! Są to artyści, którzy nie rezygnując z własnej twórczości, wszystką swą wiedzę i doświadczenie przekazują młodym adeptom sztuki, z naucza-



LEON WYCZÓŁKOWSKI. Portret Miłosza Kotarbińskiego. Akwarela. 1914. Ze zbiorów Miłosza Kotarbińskiego.

nia czynią prawdziwy kunszt i stają się pedagogami-artystami.

Dziś w okresie wystaw dorocznych, zwłaszcza jeśli o Warszawę chodzi — wobec wystawy w Akademii Sztuk Pięknych oraz wystawy w Miejskiej Szkole Sztuk Zdobniczych, będzie rzeczą słuszną i sprawiedliwą słów kilka poświęcić seniorowi polskich pedagogów-artystów — profesorowi Miłoszowi Kotarbińskiemu, którego wybitna działalność zrosła się na zawsze z historią tych dwu uczelni.

Od Delarocha po nasze dni wiele wartości uległo przenicowaniu, wiele wydarzeń i spraw, które emocjonowały artystów i publiczność, poszło w zapomnienie, wiele zapomnianych prawd odgrzebano i postawiono na właściwym miejscu. Od Delarocha, Simmlera, Grottgera, Matejki. Z imionami tymi związane dzieła były źródłem natchnień młodzieży malarskiej w 70-ych latach ubiegłego stulecia.

Na ścianach mieszkania Profesora nie ma nic z tych czasów. Jego własne obrazy rozproszone są po całej Polsce, w zbiorach prywatnych. Tu w zaciszu domowym widzimy kilka zaledwie małych pejzaży oraz olejnych i akwarelowych studiów z natury. Wszystko to znacznie późniejsze. Z malowidłami kojarzą się fakty z przeszłości, a ich koloryt napewno jest inny, niż ten widziany przez nas na kartonie czy płótnie. Oto skrawek lasu — pole jakieś — oto willa w okolicach Tłuszcza, gdzie Profesor spędzał wakacje przed czterdziestu kilku laty — oto wnętrze tej willi i przy oknie pani Kotarbińska grająca z Podkowińskim w szachy...

Również późniejsze są zgromadzone tu obrazy innych malarzy: portret pani Kotarbińskiej, malowany przez Podkowińskiego, cztery portrety Profesora, malowane przez Podkowińskiego, Wyczółkowskiego, Lenca i Mieczysława Kotarbińskiego (syna), studia akwafortowe, temperowe, olejne. Prac Wyczółkowskiego jest tutaj więcej, niż innych i o nim mówi się w tym domu z ciepłem, jakie towarzyszy dozgonnej przyjaźni.

Miłosz Kotarbiński urodził się w roku 1854 w Czemiernikach (pow. lubartowski — 6 mil od Lublina) — w majątku Krasińskich, których posiadłościami administrował ojciec Profesora. Z dzieciństwa pozostały żywe wspomnienia - wizje roku 63: jak to powstańcy przyjeżdżali do domu rodziców — jak piekło się dla nich chleb — jak się ich gościło, zaopatrywało w żywność, w gorzałkę — jak się odwoziło furaż do partii, do lasu. W pamięci jasno się zachowały tamte i następne lata — lata klęski, a później czasy bojowego pozytywizmu, w którym magna pars fuit starszy brat Kotarbińskiego, Józef — i własne prace, własne dążenia i zdobycze.

W 1871 wstępuje do Szkoły Rysunkowej. Była to nikła pozostałość Szkoły Sztuk Pięknych, zlikwidowanej przez rząd po upadku powstania. Mieściła się najpierw w pałacu Paca, później w pałacu Mostowskich, a ostatnio na Placu Teatralnym.

Jej kontynuacją jest dzisiejsza Miejska Szkoła Sztuk Zdobniczych. Wyposażenie tej ostatniej, głównie pod względem lokalowym, nie zaspokaja potrzeb wielkiego miasta i budzi uzasadnione narzekania. To samo wyposażenie Szkoły byłoby, oczywista, niebywałym luksusem sześćdziesiąt parę lat temu, kiedy to „Tygodnik Ilustrowany" czy „Kłosy" zaznajamiały publiczność z malarstwem za pomocą drzeworytniczych kopij obrazów i opisów ich treści literackiej a Warszawa liczyła niespełna 300.000 mieszkańców.

— W tych czasach wiele komponowałem — powiada Profesor. — Ilustrowałem Słowackiego...

Reprodukcje? Ba! Profesor nie fotografował swych prac. Ale oto mała fotografia zjawia się w rękach Profesora. Ilustracja do Lilli Wenedy. Jest tak wyblakła, że nie dałoby się zrobić z niej odbitki. Pozostanie na zawsze unikatem ta duchem czasu owiana kompozycja.

I jeszcze jedna pożółkła fotografia: grupa czterech uczniów Szkoły Rysunkowej. Wśród nich Miłosz Kotarbiński i Leon Wyczółkowski. W 1875 obaj ukończyli Szkołę. Wyczółkowski udał się do Monachium, gdzie wówczas siedział Brandt i Wierusz-Kowalski, Kotarbiński zaś — do Petersburga, który jeszcze ochłonął po triumfach Siemiradzkiego. Następne po Gierymskich i Chełmońskim pokolenie malarskie wchodziło w życie: Kazimierz Alchimowicz, Henryk Piątkowski, Wojciech Piechowski, Antoni Piotrowski i wspomniany już (najczęściej wspominany przez Profesora) Leon Wyczółkowski.

Z czasów pobytu w Akademii petersburskiej pochodzi nigdzie dotąd nie reprodukowany obraz Miłosza Kotarbińskiego „Dante w czyśćcu", malowany ok. 1883 a będący obecnie własnością Muzeum Narodowego w Warszawie.

Po powrocie do kraju w 1884 Kotarbiński uczy prywatnie malarstwa i rysunku. Już wtedy czuje, mówiąc jego słowami, „żyłkę pedagogiczną", ale nie jest to jeszcze praca zorganizowana, którą zacznie na dobre w kilka lat później. Niemniej, godzi się wspomnieć o kursach sobotnich i kursach niedzielnych, jakie owymi czasy uruchomił Profesor w swej pracowni na ul. Widok. Przewinęło się tu sporo znanych później malarzy i rysowników.

W latach 1888-92 jest kierownikiem artystycznym „Tygodnika Ilustrowanego".

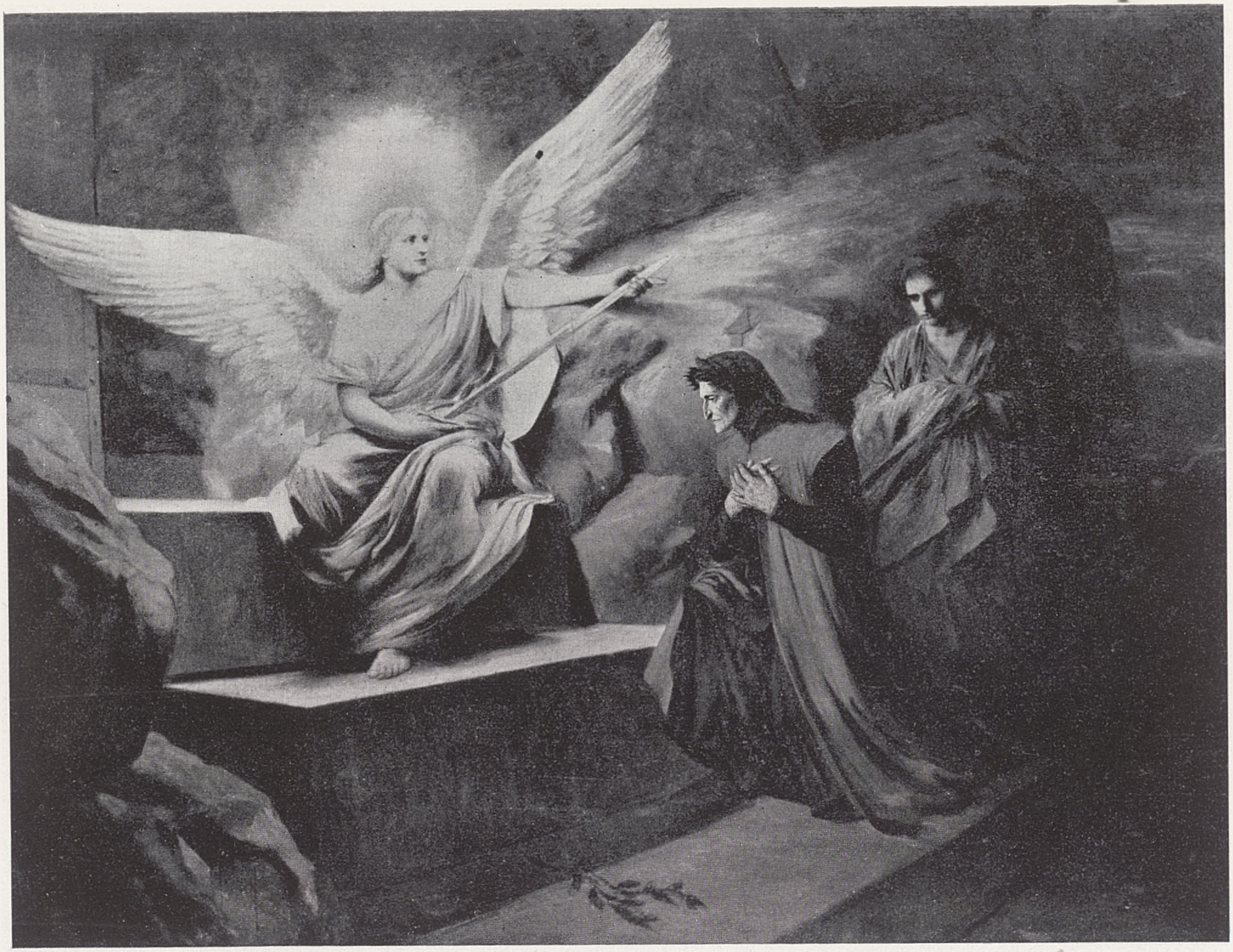
W 1882 zakłada szkołę rysunku i malarstwa dla kobiet. Wobec faktu, że kobiet nie przyjmowano do Szkoły Rysunkowej, nowopowstała instytucja była w dużym stopniu zaspokojeniem potrzeb społecznych w zgodzie z ówczesnymi prądami emancypacyjnymi. Szkoła ta, którą Kotarbiński prowadził przez 20 lat, istnieje po dziś dzień, od 1912 prowadzona przez uczenicę Profesora, panią Kosowską.

W tej samej Szkole Rysunkowej, którą ukończył w 1875, zostaje Kotarbiński w r. 1905 profesorem i tu naucza do roku 1923. Praca, zwłaszcza na samym początku, była niezmiernie ciężka. Trzeba było walczyć z zastarzałą rutyną, w jaką popadła z biegiem lat ta uczelnia, uznająca jedynie studia czysto fotograficzne. Kotarbiński na długo przedtem otrząsnął się z wszelkiego akademizmu i stał się impresjonistą, to też uczył patrzeć na zadania malarskie w nowym duchu, nowe wnosił metody nauczania. Dopisujący mu zawsze humor ułatwiał pracę. Często jakieś dowcipne powiedzonko trafiało celniej, niż wywód logiczny. Jeden z uczniów Kotarbińskiego przypomina, że kiedy w Szkole (na pl. Teatralnym) rysował gipsową głowę, Profesor zawołał:

— Czarniej, czarniej, bo to z gipsu!

W 1915 powołano Kotarbińskiego na stanowisko profesora w warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych. Powstała ona w 1904 ze składek publicznych a właśnie w 1915 Eugenia Kierbedziowa obdarowała ją nowym, specjalnie na ten cel wybudowanym gmachem, który stanął nad Wisłą, na dzisiejszym Wybrzeżu Kościuszkowskim. W 1923 Szkołę tę upaństwowiono, a w kilka lat później przekształcono na Akademię Sztuk Pięknych. W latach 1924-27 był Kotarbiński dyrektorem Szkoły. Nauczał w niej do r. 1929. Od tej pory jest na emeryturze.

W Szkole Sztuk Pięknych każdy uczeń przez pierwsze 2 lata musiał być w pracowni Kotarbińskiego, gdzie poznawał cztery podstawowe elementy studiów początkowych: formę, barwę, technikę artystyczną i technikę materiału.



MIŁOSZ KOTARBIŃSKI. Dante i Wirgiliusz. (Ok. 1883). Ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie.

— Ludzie biorą się często do tego, czego nie umieją — mówi Profesor. — Poznaj te cztery zasady a później orientuj się swoją pracą. Trzeba znać harmonię ścisłą, żeby móc komponować w harmonii swobodnej.

To ostatnie zdanie uderza terminologią, zaczerpniętą z muzyki. Profesor powiada skromnie, że jest w tej dziedzinie dyletantem, że jako miłośnik muzyki, należał do „Lutni" za czasów Piotra Maszyńskiego, który był jego przyjacielem. O dwóch utworach Profesora wiemy, że cała Polska je śpiewa: „W cichy wieczór, w noc majową" (1887) i „żaby", którą to pieśń rozpowszechnił był Jan Gall w Małopolsce a potem chwalił się Kotarbińskiemu:

— Całą Galicję panu zażabiłem.

Jest może tych utworów muzycznych więcej, a są zapewne i literackie, nikomu dotąd nieznane, bo i literaturą zajmował się Profesor. Ale jak nigdy nie fotografował swych obrazów, tak też nigdy nic nie drukował. Wystarcza mu, że po dziś dzień niektóre jego krótkie utwory recytowane są z estrady m. inn. przez Tadeusza Frenkla i Mariusza Maszyńskiego, a przedtem recytował je przeważnie Mieczysław Frenkiel. Z jednym z najpopularniejszych preludiów Chopina zrosły się na zawsze słowa „Czemu sercu smutno", a mało kto wie, że autorem tego tekstu, który utrwalił się w zbiorowej pamięci narodu, jest Miłosz Kotarbiński. Daleki jestem od jakichkolwiek podejrzeń, ale wcale bym się nie zdziwił, gdyby się okazało, że w głęboko ukrytej tece czy tekach Profesora zamknięta jest jego działalność pisarska i że obecnie Profesor (jak zawsze — bez ambicji drukowania) pisze coś, co dla przyszłych pokoleń będzie nieocenionym dokumentem epoki.

W Miłoszu Kotarbińskim splotły się różnora-

kie uzdolnienia. Ujawniały się w kompozycji malarskiej, bądź muzycznej, bądź literackiej. Atoli najintensywniej wypowiedział się on w dziedzinie wychowania artystycznego.

— Wychowanie — oświadcza Profesor — to nie matematyka. W nauczaniu malarskim niczego nie można dowodzić, wszystko trzeba przedstawić. Plastyka nie jest opowiadaniem przedmiotu, lecz jego przedstawieniem.

Profesor ma i miał zawsze wyraźne upodobania artystyczne, ale tych nigdy nie narzucał swym uczniom.

— W nauczaniu schodzi się z linii subiektywnej na obiektywną. — Tak formułuje swój stosunek do pracy pedagogicznej.

Jak daleko posunięty był ten obiektywizm, świadczy np. stosunek Profesora do jednego z jego uczniów, świetnego artysty Mieczysława Szczuki, który zginął śmiercią taternika w 1927. Otóż Szczuka na wystawie dorocznej w Szkole Sztuk Pięknych w r. 1919, zajmując całą salę swymi olbrzymimi kartonami, dał w nich niepospolitą zapowiedź swego rozwijającego się talentu. Ministerstwo Kultury i Sztuki przyznało wtedy pracowni Kotarbińskiego 1000 marek nagrody, Szczuka zaś jako jeden z najzdolniejszych uczniów Szkoły, otrzymał w gmachu szkolnym pracownię indywidualną i tu zaczął eksperymentować w duchu ówczesnego ekspresjonizmu. Kotarbiński, patrząc na te wysiłki (jak zresztą później i na wysiłki innych modernistów), mawiał zwykle:

— Mnie to nie wystarcza. Skoro jednak wystarcza wam, ja wam przeszkód stawiać nie będę.

Gdy Szczuka, przygotowując się do swej pierwszej wystawy zbiorowej w klubie „Polonia" w r. 1920, zwrócił się do Profesora z prośbą o pomoc w wyborze obrazów, Profesor nie uchylił się, nie zasłonił się własnymi upodobaniami, lecz rzeczywiście wskazał te z pośród prac, które uznał za najlepsze. (Nota bene, Szczuka te właśnie wybrane przez Profesora wystawił).

Obiektywizm i wysoka tolerancja zawsze cechowały Miłosza Kotarbińskiego. I jeszcze coś nieuchwytnego, co się przejawia w jego ujmującym sposobie obejścia a co zjednało mu sympatię powszechną, u uczniów zaś głębokie, niewzruszone przywiązanie. Z pośród mnogiego zastępu tych, którzy przeszli przez jego ręce, wymieńmyż parę nazwisk: Edward Kokoszko, Antoni Michalak, Mela Mutermilch, Aleksander Rak, Mieczysław Schulz, Mieczysław Szczuka. Tych wspomina Profesor szczególnie serdecznie. Nie podobna jednak wątpić o jego życzliwości względem innych, względem wszystkich ludzi, z którymi kiedykolwiek miał do czynienia.

Podałem tu wiele imion i dat, byśmy przy ich pomocy, jak przy pomocy słupów wiorstowych, mogli się nieco zorientować w drodze jego życia. Lecz nie one mnie pochłaniały, gdym notował strzępy naszej rozmowy. W chwili osobistego zetknięcia się z Profesorem chciałem — skrzętny kronikarz — uchwycić tchnienie prawdy życiowej tego człowieka, który w moim umyśle skojarzył się z rozłożystym dębem, dającym cienistą ochłodę w czas niepewności i zgorączkowania. Patetycznych akcentów rozmowa nasza nie miała. Ton był raczej rzeczowy, suchy, niekiedy żartobliwy, jowialny. Profesor jest w tym wieku, kiedy człowiek chętnie dodaje sobie lat (mężczyzna oczywiście, bo kobieta chyba nigdy). Czy jednak Profesor jest stary? Siwy jest — to prawda. Mleczno-siwa głowa, takiż wąs i bródka. Wszakże, o ile pamiętam, tak samo wyglądał dwadzieścia lat temu. Ta sama krzepka, wyniosła postać, ten sam pełen dobrotliwego humoru uśmiech. Jakżeż więc te lata spłynęły po Profesorze? Myślę, że posiadł on tajemnicę trwałej młodości.

U podstaw jego charakteru leży — raz jeszcze to podkreślam — szczodra życzliwość względem świata i ludzi. Dzięki niej w ciągu długiego żywota osiągnął mądrą uśmiechniętą wyrozumiałość, która potrafi godzić sprzeczności a błądzącego, miast gromić i karcić, naprowadza łagodnie na właściwą ścieżkę. Przeżył i widział tak wiele, że — zdawałoby się — nic go już poruszyć nie zdoła. Tymczasem rzecz się ma całkiem przeciwnie. Profesor ani na chwilę nie przestaje wsłuchiwać się i wpatrywać w toczące się bez przerwy życie — z ciekawością, spotykaną tylko u ludzi młodych, niepomnych na wiek, na przeżycia, na dotkliwe, bolesne niespodzianki losu.

Edmund Miller.

WYSTAWA W AKADEMII SZTUK PIĘKNYCH W WARSZAWIE

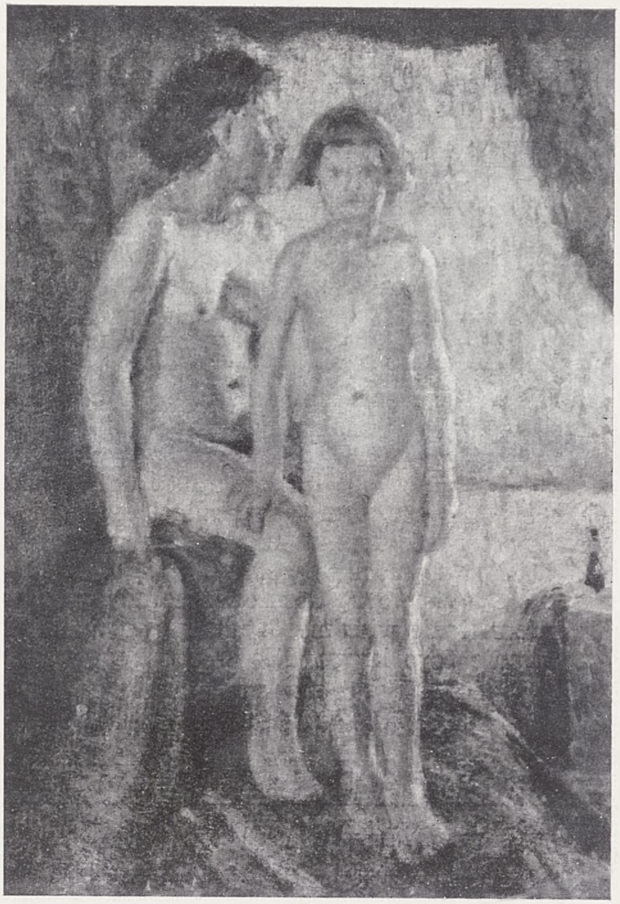
Wystawy szkolne zawsze uspasabiają nas do wyciągania wniosków dotyczących przyszłości sztuki polskiej. Raz w roku, w tym jakimś czerwcowym, upalnym dniu, idąc w kierunku Wybrzeża Kościuszkowskiego marzymy o nowych doznaniach, o nowych wzruszeniach, po prostu o jakimś nowym świeżym a błogosławionym nurcie, w który wstąpimy w chwili przekroczenia progów Akademii. Wierzymy wówczas w buntowniczą młodość, w nowe wartości dzisiejszego życia, wierzymy w wielkość rozgrywających się w naszych oczach zdarzeń, czujemy przyspieszony oddech epoki, w której żyjemy, a którą historia może nazwać epoką wielkich przemian i zdaje nam się, że nie może być w współczesnym życiu takich dziedzin, o które nie uderzyłaby fala idących ku nam dni.

I wierzymy, że sztuka, której prawem jest wieczna młodość, a obowiązkiem wieczna czujność i gotowość do podjęcia najtrudniejszych zadań, winna najżywiej, najgwałtowniej wiązać się lub walczyć ze współczesną sobie, a obecnie wcale nie byle jaką rzeczywistością. Wierzymy, że postawa sztuki wobec świata musi być w całym tego słowa znaczeniu aktywna i jeżeli nie sztuki w ogóle, to w każdym razie sztuki najmłodszej.

Zwiedzając jednak liczne sale stołecznej Akademii nie doznajemy tam tych uczuć, jakich chcielibyśmy doznać. Czym dłużej przebywamy w Akademii, tym mocniej wplatamy się w bezradny krąg, jaki tworzą uczniowie ze swymi nauczycielami i nie widzimy żadnego sposobu na rozplątanie tego kręgu. Nie wiemy, czy mamy

JANINA DOMAŃSKA-WILDEN. Akt. Pracownia prof. F. Kowarskiego.





W I T O L D   W A B I A. S t u d i u m.
Pracownia prof. T. Pruszkowskiego.

mierzyć wartość prac młodych artystów talentem, indywidualnością i zdolnościami pedagogicznymi profesora, czy też talenty profesora wynikami ucznia.

Sposób myślenia profesora staje się tu sposobem myślenia studentów. Studenci bez cienia sprzeciwu przyjmują dawne zdobycze profesora za swoje i tak zamyka się beznamiętny krąg ciasnego porozumienia. Nic też dziwnego, że w pracach młodych malarzy odczuwamy brak tego, co nazywamy młodością, odwagą, wiarą we własne siły.

To nie jest normalne zjawisko. To nie jest tylko często w szkole obserwowane uleganie uczniów profesorowi, ale jest to po prostu tropienie każdego śladu mistrza, rozwiązywanie zadania w ramach niegdyś przez profesora namalowanego obrazu. Sztuka profesora staje się dla akademickiej młodzieży jedynym celem i jedyną podnietą, a wszystko inne odpada z jej pola widzenia.

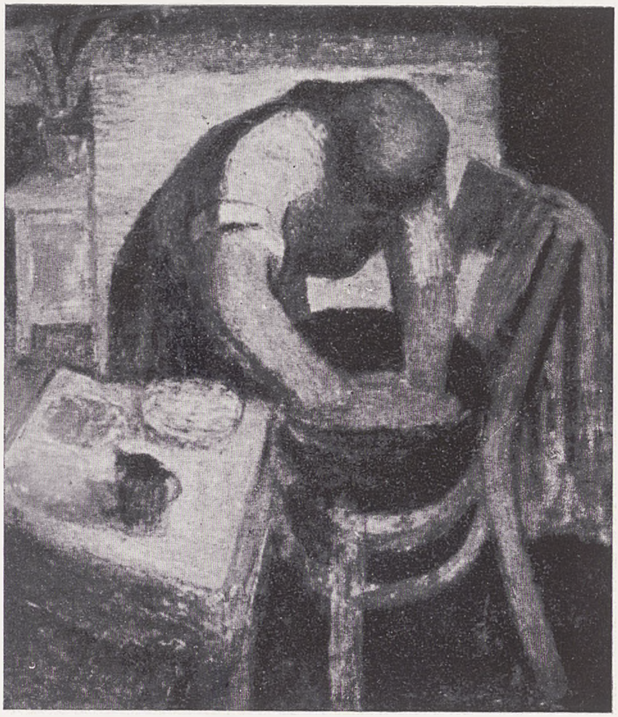
Z licznych płócien wieje ku nam wprost zakonne wyrzeczenie się świata i jego radości, rezygnacja z walki i pokorne, niemal religijne poddawanie się prawdzie ogłoszonej przez dawnych bogów.

Życie w całej swej grozie i krasie zostało poza murami klasztoru — akademii.

Bo cóż o dzisiejszym życiu mówi nam pracownia prof. Tichego? Co prawda W. Obrębowski z jakiejś wycieczki na Śląsk przywiózł wielkie płótna przedstawiające prace hutników i górników, chciał stworzyć malarską epopeję robotniczego Śląska, ale przeszedł mimo swego celu. Jest w tych obrazach nieco literatury i nic więcej. Nie ma kapitału pracy malarskiej usprawiedliwiającej tę literaturę. Pod względem malarskim nie pogłębiono ich proporcjonalnie do wymiarów i założeń. Półnadzy robotnicy wskazują na braki opanowania rysunku przez młodego artystę, kolorystycznie zaś są to puste, martwe plamy. To są pod względem rozmiarów bardzo duże szkice, pierwsze pomysły, jakieś impresje, ale nic więcej.

W każdym razie Obrębowski obok R. Burdyłły chce patrzeć na życie i z życia wyciągać pewne wnioski, ale poza tymi dwoma malarzami (co prawda poza R. Burdyłłą, J. Czerwiński i w pejzażach R. Blumberg odbiegają poszukiwaniami kolorystycznymi i kompozycyjnymi od reszty swoich kolegów) nie ma w pracowni Tichego wielu takich, którzyby chcieli wyjść poza narzucone przez profesora zasady. Spotykamy tu więc

W I T O L D   M A N A S T Y R S K I. P r a c z k a.
Pracownia prof. T. Pruszkowskiego.



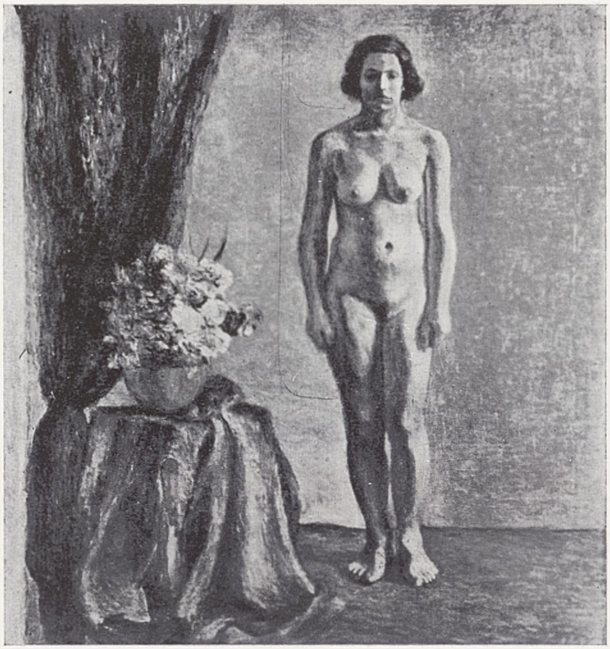


M A R I A N K O Ś C I A Ł K O W S K I. K o m p o z y c j a. Pracownia prof. T. Pruszkowskiego.

jeden i ten sam cmentarno - jesienny nastrój, wyrzeczenie się konstrukcyjnego konturu, wyrzeczenie się koloru, operowanie dużą plamą, ale plamą niekolorową, odgrywającą rolę niemal graficznego, umówionego znaku. Na czoło kompozycji wysuwa się przeto rytm tych plam, który w niektórych pracach przedstawia się czasami interesująco. Tematy tych kompozycji to najczęściej sceny religijne, biblijne, utrzymane w legendarno - fantastycznym tonie.

W pracowni profesora Kotarbińskiego spotykamy się z rasowymi ćwiczeniami szkolnymi. Są to przede wszystkim akty o wyraźnym założeniu kolorystycznym. Właściwie są to poszukiwania pewnych harmonii barwnych (najrozmaitsze i często b. swobodne zestawienia płaskich plam) nie wychodzących jednak poza ramy już wspomnianych szkolnych z góry założonych ćwiczeń. Metodyka pracy wyraźna. Szkoda, że brak na wystawie wolnych kompozycji, które mówiłyby o stosowaniu tej metody kolorystycznej w obrazie tematowym.

Pracownia prof. Kowarskiego i prof. Pruszkowskiego to pracownie, które skupiają chyba najzdolniejszy element Akademii, ale które pod względem pewnych założeń artystycznych i kierunków pedagogicznych zdecydowanie się różnią. W pracowni prof. Kowarskiego odczuwa się surową dyscyplinę i wyraźne nastawienie ideologiczne. Prof. Kowarski, rasowy kolorysta, szukający w swych pracach pewnych spięć monumentalnych i nastrojowych, wywarł zdecydowany wpływ na swoich uczniów. Prace Karyny Szarras-Bandtke i Domańskiej-Wilden świadczą



K A R Y N A S Z A R R A S - B A N D T K E. A k t. Pracownia prof. F. Kowarskiego.

o tym najwyraźniej. Niektóre pejzaże Bandtke są skomponowane wiernie według kompozycyjnych zasad Kowarskiego. Artystka ta wyraźnie dąży do osiągnięcia koloru, formy i nastroju swego mistrza. Brak jej oczywiście tej głębi i powagi w ujmowaniu zjawisk, do czego przyuczył nas Kowarski, w pewnych chwilach Bandtkeześlizguje się po jakichś wyuczonych formalnych chwytach, ale w każdym razie należy ją zaliczyć do poważnych pozycji pracowni Kowarskiego.

Domańska-Wilden zdaje się być bardziej równa, bardziej nastrojowa, a przede wszystkim bardziej samodzielna i ciekawsza w kolorze. Pod względem kolorystycznym prace Domańskiej-Wilden znajdują się już dziś na poważnym poziomie.

Prof. Pruszkowski w przeciwieństwie do prof. Kowarskiego dał swoim uczniom — tak należy sądzić po pokazanych pracach — pełną swobodę w wyborze dróg artystycznych. W pracowni prof. Pruszkowskiego spotykamy się z największą rozmaitością form, technik, tematów i poziomów. Widzimy tam obrazy malowane na szkle i obrazy robione techniką mieszaną, przesłodzony ekspresjonizm Mendelsona i poprawność K. Sznycera, antymalarskość Śliwińskiego i świetną kolorystykę Witolda Wabi, pewną indywidualność K. Paszkowskiej i zwulgaryzowanie Matissa w obrazach W. Symonowiczówny, smak Witolda Tomaszewskiego i przeciętność Wolenberga, dziwactwa M. Kościałkowskiego i uczciwość Manastyrskiego, wreszcie impresjonizmy J. Żółtowskiego, kiepską batalistykę M. Wątorka, sentymentalizm P. Pawluczuka i cały szereg innych prób, odchyleń, nawrotów.

Nie krytykujemy swobody pracowni prof. Pruszkowskiego, ale w każdym razie stwarza ona pewne niebezpieczeństwa, które objawiają się choćby w dziwactwie prac utalentowanego (dał tego dowód w interesująco zbudowanym „Portrecie" i w „Martwej maturze") M. Kościałkowskiego. Z drugiej strony trudno nie podkreślić wybijających się wśród uczniów prof. Pruszkowskiego dwóch prawdziwych indywidualności. Jest to Wabia i Manastyrski, którzy obok uczennicy prof. Kowarskiego Domańskiej - Wilden tworzą wśród malarskiej rzeszy akademickiej najbardziej interesującą trójkę. W. Wabia dał się poznać jako dużej miary kolorysta o wyraźnym zacięciu impresjonistycznym, zaś zwarte kompozycje W. Manastyrskiego (po tej samej linii idzie też B. Domanyk) wskazują na wyraźne upodobania tego artysty do malarstwa ściennego. W tej dziedzinie W. Manastyrski powinien osiągnąć duże rezultaty.

Pracownia prof. L. Pękalskiego, to pracownia malarstwa dekoracyjnego, malarstwa na które się dzisiaj wiele stawia i od którego wiele się żąda. Malarstwo to w historii sztuki polskiej nie ma prawie żadnych tradycji i dlatego wszelkie próby podjęte w tym kierunku witamy dzisiaj z dużym zaciekawieniem i z dużą specjalną życzliwością. Dlatego też zbyt sztalugowo pojęte freski Burkego, Modzelewskiego, Majewskiego, Anastazji Zeleney, czy pełną naturalizmu temperę Domańskiej, projekt pływalni M. Ja-

R O M A N M O D Z E L E W S K I. K o m p o z y c j a ś c i e n n a. Pracownia prof. L. Pękalskiego.





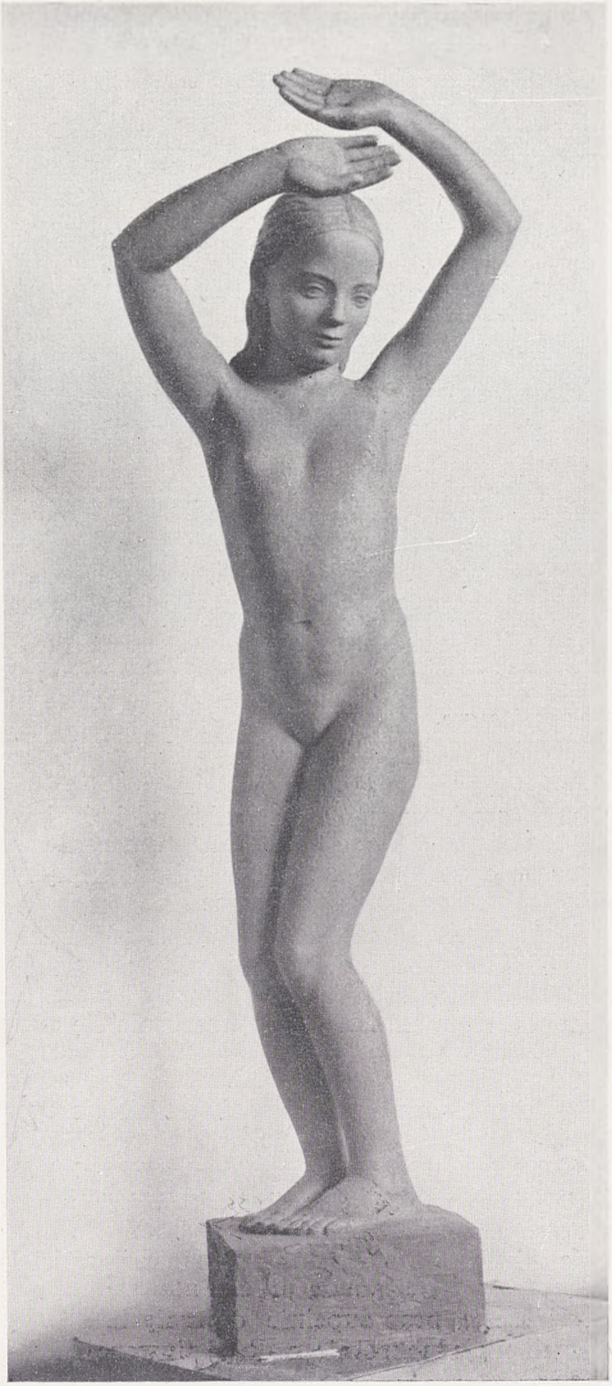
Z pracowni prof. Leonarda Pękalskiego.

sielskiego, polichromii dworu w Czyrowie P. Firleja, czy wreszcie witraże Musiałowicza i Baurskiego inaczej osądzamy, niż kameralne malarstwo ich kolegów z innych pracowni. Co prawda i tu możnaby było mieć żal do młodych artystów, że bliższy jest im stary Charon ze swą łodzią, niż walka z życiem dzisiejszego człowieka, możnaby było chwalić Modzelewskiego za najlepszy chyba fresk, zbyt mało, jak i pozostałe, związany z płaszczyzną ściany, wątpić w wartość kolorystyki projektów Firleja, które pod względem kompozycyjnym przedstawiają się jednak interesująco — ale nie o to chodzi. Chodzi tu o ogólny ton, o ogólną atmosferę podjętej pracy, o sam fakt istnienia takiej pracowni. Dzisiejsza polska rzeczywistość artystyczna dopominająca się coraz mocniejszym głosem sztuki, która by się wreszcie zdołała wyzwolić z przeintelektualizowanych rozwiązań pracownianych, w malarstwie prof. Pękalskiego zdobywa pierwszy głębszy oddech. Nowopowstające kościoły, szkoły, muzea, instytuty wołają nagością swoich ścian na wychowanków pracowni typu prof. Pękalskiego, ale do tego rodzaju pracy mogą przystąpić tylko ludzie, którzy mają szeroko otwarte oczy na dzisiejszą rzeczywistość. Dziś — powiedzmy to sobie szczerze — nie wystarcza nam a przynajmniej nie powinno wystarczać mądre rozbudowanie wielkiej powierzchni ściany i nawet najgenialniejsze nasycenie kolorem każdego jej centymetru kwdratowego. Dziś chcemy owej wzgardzonej treści, od której w panice uciekła sztuka ubiegłej epoki, chcemy w malarstwie wartości, które nie tylko cieszyłyby nasze oko, ale cieszyłyby i serce.

To jest jedyna droga, którą powinno pójść dzisiejsze, niesłusznie „dekoracyjnym'' przezwane malarstwo. Droga, której nakazy streszczają się w dwóch punktach: nie wyrzeczenie się zdobyczy malarstwa z okresu wielkich prób, poszukiwań i odkryć i zdobycie nowych wartości, których wymagają potrzeby dnia dzisiejszego, z którego wyrasta młode pokolenie.

Przegląd prac studentów Akademii należało właściwie rozpocząć od rzeźby, o której się u nas w Polsce mało mówi i mało wie, a która na terenie Akademii zaprezentowała się najbardziej interesująco. Uczniowie prof. Pniewskiego pokazali szereg prac zupełnie dojrzałych, świadczących niejednokrotnie o dużej inwencji młodych rzeźbiarzy i o głębokim zrozumieniu przez nich formy rzeźbiarskiej.

Prof. Breyer, artysta obdarzony zadziwiającą sumiennością i pracowitością, umiał wskazać swoim uczniom wszystkie trudy i niepowodzenia, jakie piętrzą się na drodze rzeźbiarza, ale równocześnie nauczył ich uporu, a przede wszystkim nauczył ich uczciwej pracy. W pracowni prof. Breyera nie czujemy atmosfery sprzyjającej rozwojowi źle pojętego indywidualizmu, który niejednokrotnie sprowadza nawet pierw-



JERZY MAZURCZYK. Dziewczyna. Pracownia prof. T. Breyera.

szorzędny talent na bezdroża ekstrawagancji, ale stajemy tu w obliczu prawdziwej pracy.

Pracę tę widzimy w każdej z wystawionych rzeźb. Czy to będzie akt, czy tors, czy głowa, czy studium — wszędzie uderza nas wysiłek stworzenia całości przemyślanej do ostatniego fragmentu, zamkniętej w przewidzianym kształcie, ujętej w harmonijny, spokojny ruch. Ów spokój, dążność do pewnych syntez i — uszlachetniony spojrzeniem człowieka czującego — naturalizm jest zdaje się tonem ogólnie panującym w pracowni prof. Breyera. Nadzwyczaj starannie modelowany „Miotacz" Bukowskiego — jedna z najlepszych prac rzeźbiarskich — łączy w sobie chyba wszystkie wspomniane wyżej cechy. Rzeźba ta przedstawia pięknie zbudowanego, w nadnaturalnej wielkości, lecz nie przeidealizowanego młodzieńca w momencie przygotowania się do pchnięcia kulą. W lekko rozstawionych nogach, w ruchu rąk, w wyraźnie znaczących się pod skórą mięśniach czujemy spokój ale nie wiotkość. W rzeźbie tej zamknięte jest piękno wysportowanego ciała młodzieńca, a nawet więcej, bo piękno sportu przejawiające się nie w jakimś wysiłku wszystkich mięśni, nie w nagłym skręcie tułowia, fantastycznej pracy rąk i nóg, ale w tym co jest ostatecznym efektem sportu — to znaczy w harmonii, w sile, w spokoju. Uderza w tej rzeźbie pewna postawa klasyczna, dążność do ujęcia zjawiska w piękną, zamykającą ogólne wartości formę, ale nie zdaje się to być zamierzeniem artysty. Prędzej zadecydowała tu pewna przypadkowość podniesiona do niewielkiej potęgi, do czego zawsze jesteśmy skłonni obcując ze zjawiskami wychodzącymi poza przeżycia jednostki.

Ten sam akcent, może nie tak wyraźny, posiada „Miotacz" Gazy i „Tors" Babickiego. „Dziewczyna" Mazurczyka, stanowiąca główny moment projektowanej przez tego artystę fontanny, pomyślana już jest w innych wymiarach. Jest to rzeźba dekoracyjna, wolna od ambicji rozważań pomyślanych w szerokich aspektach, ale w swoich łagodnych uproszczeniach, w swoim wdzięcznym ruchu tworzy całość w zamierzonym charakterze zupełnie trafną.

Kuriaty „Głowa" wśród wystawionych „Głów" jest bezwzględnie najlepszą i w sposób najbardziej korzystny świadczy o możliwościach tego jeszcze bardzo młodego artysty.

Ślusarczyk i Sikora pokazali wdzięczne projekty do ceramiki, Anderst „tors" i „Tenisistę", Joński, Kiliszek i Makowska wyróżniające się „Głowy".

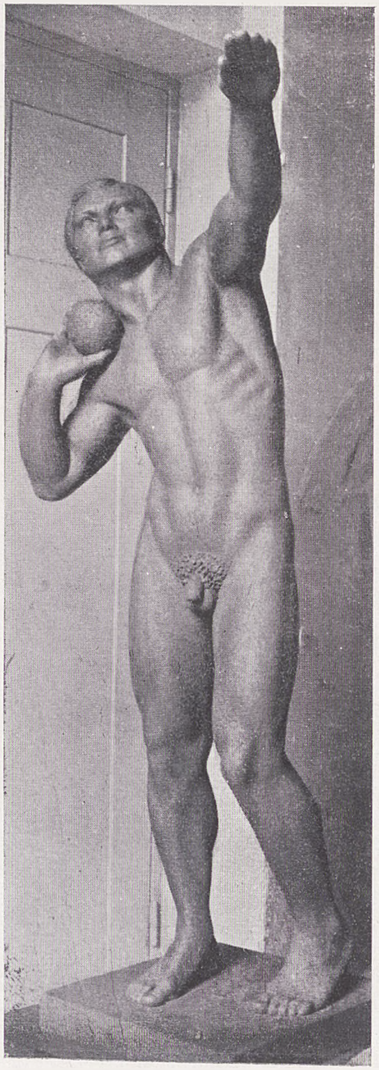
Piwowarskiego „Don Kichot" jest pracą niezupełnie wyczutą, zaś „Hokeista" Kowalika przy trudnym i ciekawym założeniu nie jest bezbłędnie rozwiązany.

Wśród eksponatów wystawionych w pracowni prof. Pniewskiego czołowe miejsce zajmują liczne projekty jednego fragmentu mającej powstać katedry Opatrzności. Jest to próba rozwiązania „przedwejścia" — zdaje się zupełnie nowego momentu architektonicznego nie posiadającego do dnia dzisiejszego oddzielnej nazwy.

Najciekawszy projekt tego „przedwejścia" należy przypisać Makowskiej.
W obu salach rzeźby uderza przykry brak rysunków. Przywykliśmy oglądać rzeźby z rysunkami, które poprzedzają powstanie rzeźby, a także asystują przy jej powstaniu. Brak ten na Wystawie w Akademii jest bardzo znamienny. Rysunku nie widzimy w sali rzeźby, nie widzimy go jako oddzielnego pokazu i nie widzimy go w wielu, wielu... pracach malarskich.

Tak jak w latach ubiegłych, tak i w tym roku grafika w Akademii przedstawia poziom wyrównany i wysoki. Nie jest to oczywiście poziom, jaki reprezentowali uczniowie Skoczylasa, nie odnajdujemy obecnie tej zachwycającej rozmaitości form i odczuć, z jaką zetknęliśmy się na pierwszej i następnych wystawach „Rytu", ale i tutaj bezwzględnie — wśród wielu prac niemal niewolniczo uległych Kulisiewiczowi, Bartłomiejczykowi i Chrostowskiemu — odnajdujemy grafików budzących swoją indywidualnością duże zainteresowanie.

JAN BUKOWSKI. Miotacz.
Pracownia prof. Breyera.

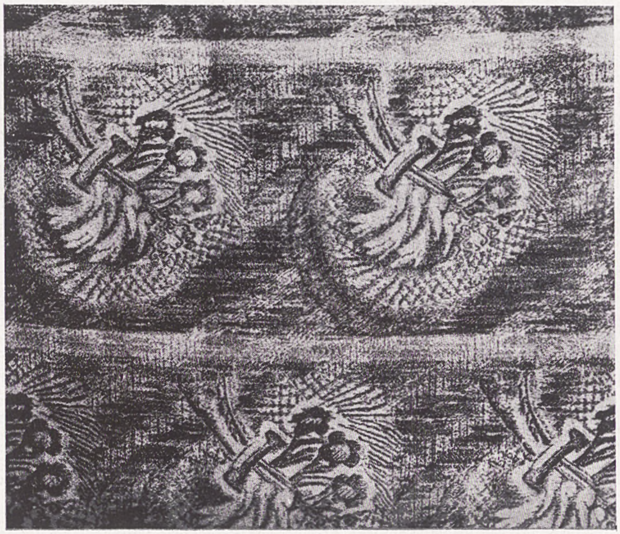




WACŁAW WAŚKOWSKI. Śmierć „Baśki Murmańskiej". Drzeworyt.
Pracownia prof. St. Chrostowskiego.

Do tego rzędu należy przede wszystkim zaliczyć Waśkowskiego, Horodyńską i Fijałkowską. Waśkowski już nie po raz pierwszy dał się poznać jako świetny technik i doskonały ilustrator, zbyt jednak głęboko tkwiący w nastrojach przedwojennych drzeworytów. Jego drzeworyty, ilustrujące wzruszającą historię Baśki Murmańskiej, najlepiej świadczą o upodobaniach i nieprzeciętnych możliwościach tego interesującego grafika.
Horodyńska i Fijałkowska to już inne wartości i w sposób zdecydowany różniące się od siebie. Zofia Fijałkowska niejednokrotnie wystawiała swoje prace poza Akademią i zdążyła już zdobyć dla swych pieczołowicie opracowanych drzeworytów dość dużą popularność, zaś Zofia Horodyńska jest mniej znana, ale jej miedzioryty







odznaczają się starannym rysunkiem, zdradzają prawdziwy nerw graficzny.

W pracowni grafiki użytkowej prof. E. Bartłomiejczyka interesujące wyniki dały zadania przygotowawcze na różne tematy, jak np. „architektura", „kostium". Zwracają uwagę prace: O. Siemaszkowej, Goldfarba, J. Libelt i E. Czerwińskiej.

Na zakończenie wypada nam mówić o architekturze wnętrz, która w Akademii Warszawskiej z każdym rokiem przedstawia się coraz pełniej i bogaciej. Trud, jaki wkłada w tę dziedzinę prof. Jastrzębowski, opłaca się sowicie. Warunki lokalowe, w jakich znajduje się Akademia, brak odpowiednio wyposażonych pracowni, warsztatów, brak materiałów nie umożliwia normalnego rozwoju pracy, a jednak wyniki, jakie zostają tutaj osiągane, zdają się o czym wręcz innym sądzić. Traktując rzecz właściwie, temu działowi należałoby poświęcić oddzielny i bardzo obszerny artykuł. Sprawa naszych wnętrz mieszkalnych, czy to robotniczych, czy mieszczańskich, czy tak zwanych sfer wyższych, to sprawa wymagająca natychmiastowej reorganizacji. Tu właśnie pod okiem prof. Jastrzębowskiego wyrastają pokolenia artystów, którym dane będzie podjęcie tej naprawdę trudnej, ale tak bardzo koniecznej pracy. Pracy nie ograniczającej się tylko do reprezentacyjnych wnętrz państwowych, ale ogarniającej sobą najskromniejsze wnętrza robotnicze i mało-mieszczańskie.

Stanisław Ciechomski.



ELŻBIETA EINHORNÓWNA. Fotel sosnowy. Pracownia prof. R. Schneidra.

Na str. 166:

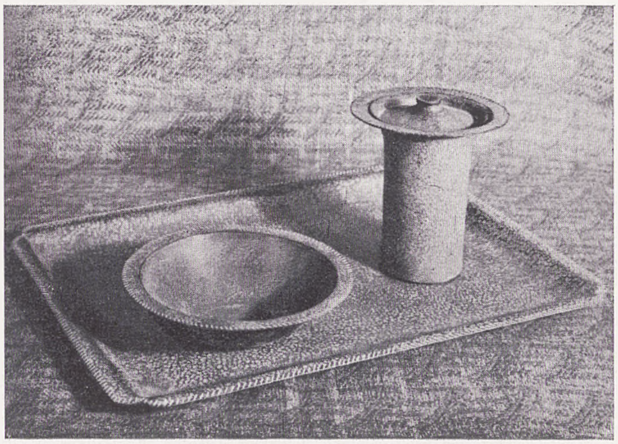
U góry: IRENA MAKOWSKA, JAN BUKOWSKI I JÓZEF GAZY. Metal kuty. Pracownia technik metalowych prof. M. Kotarbińskiego.

HANNA KIEDRZYŃSKA: „Wianki" (len z jedwabiem). ANTONI TURKIEWICZ. „Orły" (wełna). Pracownia tkactwa żakardowskiego prof. L. Kintopfa.

U dołu: z lewej — HANNA KIEDRZYŃSKA. „Wianki" (szczegół). Pracownia tkactwa żakardowskiego prof. L. Kintopfa.

U dołu: z prawej — TADEUSZ KNOT. Fotel-leżak (drzewo; mata z wełny). Pracownia prof. W. Jastrzębowskiego.

HALINA ŚLIWIŃSKA. Metal kuty. Pracownia technik metalowych prof. M. Kotarbińskiego.





MICHAŁ BYLINA. Bitwa pod Wiedniem. Szkic temperowy.

W PRACOWNI MICHAŁA BYLINY

Bezpośredni kontakt sztuki z życiem, sztuki — kroczącej niejako ze społeczeństwem ku wspólnym określonym celom, jest aktualnym zagadnieniem dnia dzisiejszego [1]). Z niekłamanym też zadowoleniem przyjąłem propozycję redakcji „Plastyki" przeprowadzenia wywiadu z Michałem Byliną.

Twórczość jego, jak rzadko czyja, ściśle się splata właśnie z zamówieniem. Pracuje dla wojska, maluje obrazy batalistyczne. Pasjonują go koń, jeźdźcy, grupy w ruchu i to przeważa szalę jego zgody w przyjmowaniu zamówień. Sam przez się fakt pracy artystycznej dla określonego środowiska i określonego celu nadaje twórczości Byliny cechę charakterystycznego przejawu nowoczesnego w sztuce.

Wystarcza jeden rzut oka na historię sztuki, by zauważyć specyficzne miejsce, jakie zajmuje malarstwo batalistyczne w ogólnym dorobku plastyki. Podlega ono niejako własnej linii rozwojowej, posiada własne związki, koneksje, tęsknoty i ideały. Jako dziedzina o określonym napięciu duchowym ma swój zastęp zwolenników, oddanych jej na zawsze adeptów, chciałoby się powiedzieć rycerzy-artystów, jakby specjalnie powołanych i predestynowanych do tego zadania. I co jeszcze uderza. Malarze bataliści są zjawiskiem niezmiernie rzadkim. Bez przesady możnaby rzec, że na tysiąc malarzy martwych natur, pejzaży etc. przypada zaledwie jeden batalista.

Wśród tych nielicznych „rycerzy-artystów", takim *sans peur ni reproche* niewątpliwie jest Michał Bylina. Talent jego jest jak struna srebrna, — dźwięczny, jednolity i konsekwentny. Palec przeznaczenia dotknął go czarem pędu i ruchu i ten fenomenalny rysownik, ten doskonały malarz całe swe życie zmagać się będzie, by z tego ruchu i pędu zbudować styl i formę i barwę, by stworzyć jego adekwatną postać w kolorze i linii.

— Byłoby bardzo interesujące, — mówi Bylina, — gdyby tak malarze zechcieli szczerze powiedzieć, co ich do malowania skłoniło. Są przecież różne typy — rysownicy, koloryści i różne być mogą powody, dla których malują. Nie mogę o sobie powiedzieć, abym malował z powodów tylko malarskich. Od lat najmłodszych w obrazkach czy rycinach zawsze mnie pociągały jakieś figurki, jakiś konik, a przede wszystkim sceny batalistyczne z końmi. Zagadnienia barwy, formy, kompozycji zjawiły się dopiero potem, pod wyraźnym kątem potrzeby przy realizacji mych zamysłów tematowych. Zaś

---

[1]) „Do zagadnień teraźniejszości niewątpliwie należy temat „sztuka a społeczeństwo". Żyjemy przecież w gwałtownie zmieniającym się świecie. Końca wszystkich przeobrażeń, których jesteśmy świadkami, wprawdzie przewidzieć nie możemy, w każdym jednak razie oblicze kultury o podstawach indywidualistycznych ustępuje coraz wyraźniej miejsca kulturalnym dążeniom bardziej kolektywistycznym, pod niejednym względem przypominającym średniowiecze. Obserwujemy to w każdej dziedzinie, a także i w sztuce, dla której znamienne są nie tylko nowe formy, lecz wraz z nowymi właściwościami materialnymi i techniczno-produkcyjnymi przede wszystkim zwrot ku zbiorowym zasadom ideowym i przeznaczeniowym. „Sztuka a społeczeństwo" jest więc hasłem dnia, a nie mniejsze jest znaczenie hasła dalszego „sztuka a państwo". Prof. Wojsław Mole „Sztuka a społeczeństwo. Uwagi historyka sztuki". Nike, I. czasopismo Instytutu Propagandy Sztuki", r. 1937.

właściwe majsterstwo malarskie, jakie możemy ocenić w takiej np. „Polędwicy" Rembrandta, zrozumiałem znacznie później.

— Sądzę, że artyści w rodzaju Jana Cybisa, to esteci, których „wzięła" sama muzyka kolorów. Mój charakter nadaje się raczej do kategorii szlagierów w muzyce, — określa Bylina, uśmiechając się z ujmującą prostotą, jak to tylko on jeden umie. — Taki twórca przebojów też musi liznąć teorii muzyki i harmonii, ale zaczyna od drugiego końca. Wiedza malarska potrzebna jest do wypowiadania się, ale nigdy nie miałem potrzeby wypowiadać się w jakiejś harmonii barwnej, która mnie uderzyła. Arct np., przeciwnie, idzie zobaczyć jakiś żółty domek na tle zieleni i aby utrwalić to wrażenie, robi obraz.

Intonacja słów Byliny podkreśla cały szacunek i zrozumienie dla stanowiska „estetów", w nim jednak inaczej te sprawy się układają. I jakby dla większego wyjaśnienia dodaje: — Oni przychodzą do obrazu z powodu jakiejś harmonii i coś „na tę harmonię" malują. Ja najpierw mam temat i aby go móc jak najlepiej wyrazić, uczę się tych harmonii. Ja pod swój temat podkładam harmonię, oni zaś pod harmonię podkładają legendę.

W tych skromnych i prostych słowach zarysowała się wyraźnie artystyczna postawa Byliny, jako czystej krwi konstruktora. Element bierności, tak ściśle związany z utrwalającymi swe uczucia wzruszeniowcami, jest mu zupełnie obcy. Rozumie swój obraz jak architekt budowę. Ma się temat, szuka się dlań najodpowiedniejszych form, planu, budulca. Tak postępowali artyści we wszystkich epokach konstrukcyjnych. Bylina to nazwał „szlagierem". Ale w takim razie, biorąc rzeczy od strony postawy artysty, „szlagierem" jest i Parthenon i plafon w Sykstynie i malowidła w St. Sulpice Eugeniusza Delacroix. W słowach Byliny przebija ten sam rytm, jaki charakteryzuje współczesne nam społeczeństwa w ich dążeniu do planowej rozbudowy warunków bytowania.

— Właściwym bodźcem, — kontynuuje Bylina, — co mnie pchnął na drogę malarstwa, był Wojciech Kossak. Później, w Akademii, zacząłem odróżniać wysoki artyzm Michałowskiego, szlachetność Juliusza Kossaka, majsterstwo Chełmońskiego, ale i dziś widzę, że W. Kossak rysuje doskonale. Co za pomysłowość, co za znawstwo konia w rozumieniu najbardziej sportowym. Nieprawdopodobny chłop, — dodał jakby w zamyśleniu. — W Akademii wszystkie moje

MICHAŁ BYLINA. Arcis sur Aube. Olej. Własność Ministerstwa Spraw Wojskowych.



bogi zbladły. Był to okres, kiedy się specjalnie tępiło temat w malarstwie. Dopiero samodzielna praca nad zamówieniami dla Muzeum Wojska znowu mnie do nich przekonała.

I łącząc we wspomnieniu ogniwa swoistej tradycji malarstwa batalistycznego, Bylina wspomina o Francuzach, jako pierwszych i przodujących w tej dziedzinie. Delacroix, baron Gross, Detaille, Neville, Aimé, Moreau...

— A jednak — dodaje — nasi bataliści,którzy się oparli na Francuzach, naogół stawali się od nich lepsi, chociaż z nich wyrastali. Jako koniarz Michałowski przewyższa Delacroix, Juliusz Kossak jest lepszy od Vernetów, zaś Wojciech Kossak od Detailla i Moreau.

— W ten świat twórczości batalistycznej od strony fachowej wprowadził mnie Gembarzewski. Pokazał albumy zawierające bodaj w komplecie dotychczasowy na tym polu dorobek. Tłumaczył kolejność i zależność jednych artystów od drugich. Malarza nie batalistę być może mniej by to zajęło, gdyż to są rzeczy zbyt specjalne, ale łańcuszek narastania metod obrazowania batalistycznego okazał się niezmiernie ciekawy.

Bylina przypomniał też opowiadania dyr. Gembarzewskiego o Meissonierze, jako o wyjątkowym skrupulancie w przestrzeganiu rzeczywistych realiów sceny. Przez szereg lat malował największy swój obraz „Friedland" na zamówienie Ameryki. Gdy wreszcie przywiózł obraz do Stanów i przedstawił go komisji, ktoś z obecnych zauważył, że mundur trębacza ma niewłaściwą barwę. Meissonier ściera niemal całą połowę obrazu, w ciągu dalszych paru lat przemalowuje tę partię, ale wprowadza właściwy kolor munduru i wkomponowuje go należycie.

Malarstwo batalistyczne ma swoje specjalne utrudnienia i komplikacje.

Bylina mówi o swym podejściu do pracy:

MICHAŁ BYLINA. Z wypraw Batorego. Olej. Własność Głównego Inspektoratu Sił Zbrojnych.





M I C H A Ł B Y L I N A. Z w y p r a w B a t o r e g o. Fragment.

— Ustalam temat literacki. Może być jakaś szarża. Czytam dokładny opis tego zdarzenia. Oglądam szkice topograficzne. Staram się poznać teren na miejscu. Następuje praca kompozycyjna. Rozkład grup w terenie. Kto z której strony i jak ma być skierowane światło. A potem... robię dziesiątki i dziesiątki szkiców tylko walorowych, w najogólniejszych masach. I tylko jak już zważę kompozycję walorowo, ustalam w masach poszczególne figurki.

— Dopiero teraz rysuję każdą figurkę i opracowuję temperą szkice kompozycyjne. Jak zwykle, kłopot sprawia linia horyzontu oraz uniknięcie osłabienia widoczności grup dalszych przez pierwszoplanowe. Te wielkie tłumne batalie, jakie możemy oglądać w muzeach, posiadają bardzo skomplikowane podejście przestrzenne. To, co mnie się wydaje rzeczą ważną, a co Michałowski umiał najlepiej u nas, to sposób wykręcenia się od pierwszych planów, które musiałyby być obcięte. Michałowski tak odsuwa się od tematu, który robi, że wszystkie figury są dobrze widoczne. J .Kossak i Michałowski odchodzili od pierwszych planów, nie mieli więc nic do obcinania. Staram się to stosować.

Często też dla ustalenia właściwej syntetycznej koncepcji danego zadania artysta musi szerzej sięgnąć do źródeł historycznych. Na poprzednim salonie IPS-u Bylina miał obraz „Z wypraw Batorego". Wykonał go na zamówienie Marszałka Rydza - Śmigłego. Miał to być pokaz kawalerii Batorego i jej uzbrojenia. Ciekawych informacyj z epoki dostarczył mu pamiętnik ks. Piotrowskiego, szefa kancelarii królewskiej. Piotrowski, przekupiony przez jednego z magnatów, przesyłał dokładne raporty codzienne z wyprawy moskiewskiej.

Nie tu jest miejsce na przytaczanie fragmentów tych raportów. Treść ich była wstrząsająca. Batory miał armaty, lecz nie miał prochu! Wojska niesubordynowane, samowolnie wracające do domu. Przerażający przykład braku poczucia państwowości i rozpanoszenia się sobiepaństwa, tak dobitnie dziś potępionego w deklaracji Ozonu. Przeciwstawienie zwartej karnej grupy wojska przy odbierającym defiladę królu przeciągającej w nieskoordynowanym galopie, wrzeszczącej i palącej z bandoletów szlachcie nadaje obrazowi Byliny specjalną wymowę.

Obraz ten Bylina malował w GISZ-u. Rozmo-

wy, jakie miewał wówczas z Marszałkiem Rydzem-Śmigłym, artysta zalicza do najciekawszych przeżyć. Korektę Marszałka cechowało wyjątkowo głębokie znawstwo.

— Podczas pobytu w Akademii zatraciłem całą uczuciowość. Poznałem natomiast zasady komponowania po przekątnych w kole, kwadracie, prostokącie. Dotychczas nie mogę się często wyzbyć szeregu mechanicznych nawyknień wyniesionych ze szkoły. Do komponowania walorowego sam jednak doszedłem. Również dziś zdaję sobie sprawę, że nastrój jest wcześniejszy i istotniejszy od t. zw. kuchni.

— Moje malarstwo jest zresztą młode. Dotychczas dzieliłem je przez pół z grafiką. Przeszedłem twardą szkołę stosowania się do ilustracyj pisemek dziecięcych [1]). Dopiero od roku zajmuję się wyłącznie malarstwem.

— Obrazu batalistycznego nie można malować z natury. Ruch koni czy mas ludzkich zmusza do uchwycenia jednolitego stylu, jako konstrukcyjnego modusu całości obrazu.

— Uchwycenie tego stylu jest rzeczą najważniejszą. Tu model pozujący nie pomoże. Zresztą jest to niemożliwe, zwłaszcza przy koniach w ruchu. Tak więc temat i styl ściśle się z sobą wiążą.

— Przy malowaniu obrazów korzystać mogę jedynie z detalu z natury, oczywiście po ustaleniu uprzednim zasadniczej koncepcji, światła, mas walorowych i ruchu.

Bylina wydobywa z waliz szkice. Całe ich stosy. Przeważnie wykonane akwarelą i gwaszem notatki głów końskich, szyj, części ciała, czasem całych koni, w jakiejś spokojnej postawie. Szkice te należałoby wydać specjalnie, — tyle w nich bezpośredniości, majsterstwa rysunku i plamy, tyle czujnej świadomości budowy formy organicznej.

— To są takie kwadransowe, minutowe rysunki. Konia w ruchu muszę już komponować. Ruch to już jest kalkulacja.

— Jeżeli chodzi o widzenie obrazowe danej sceny, o technikę kompozycyjnego jej rozwiązania, to jedynie obrazy innych artystów są mi w tym względzie pomocne. Oglądanie z natury nawet specjalnie w tym celu organizowanych manewrów nie daje się wykorzystać bezpośrednio. Istnieją różne systemy, różne ujęcia.

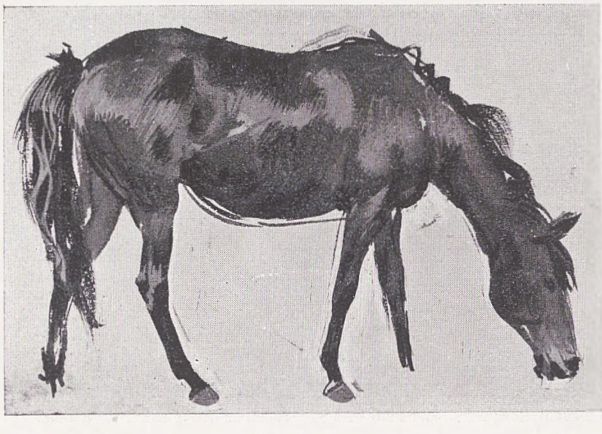
Bylina przytacza przykładowo dawnych rutynowanych batalistów sztycharzy, którzy w ramach rytu potrafili zawrzeć sceny o tysiącu głów, dążąc do zilustrowania sensu strategicznego całości danej akcji. Od w. XIX kontentujemy się wycinkami tej akcji. Treścią ich może być dramat obranego epizodu, albo też nawet dramat pojedyńczej jednostki, jak to lubi robić Neville, wczuwający się w swe postacie po aktorsku z ogromnym zapasem fizjognomistyki. Wojciech Kossak swe sceny zbiorowe stara się ująć od strony jakiegoś fragmentu pojedyńczego.

— Ja — mówi Bylina—dążę do uchwycenia nastroju całości, na którą składają się walor i światło. Widzę raczej grupy a nie poszczególnych ludzi. Nie wyobrażam też sobie obrazu batalistycznego bez określonego planu topograficznego. Idzie o moment, który by charakteryzował całą akcję.

Oglądamy zdjęcia niektórych prac artysty. A więc obrazy-nagrody wykonane dla departamentu kawalerii. Generał Wieniawa-Długoszowski i płk. Karcz wprowadzili tradycję, że na nagrody za rozgrywki dywizyjne i militari daje się, zamiast jak przedtem pucharów, obrazy lub rzeźby. Bylina wykonał 4 takie obrazy. „Bitwa pod Dembem" — bohaterski epizod walki kawalerii z piechotą rosyjską w 1831 r., „Kostiuchnówka" z ciekawym układem mas wojsk na dwóch planach, brawurowa „Bitwa pod Mikołajowem", wyobrażająca m. in. scenę, jak podczas najgorętszego ataku starszy ułan zsiadł z konia i chce go oddać dowódcy, pod którym konia właśnie zabito, — wreszcie „IX pułk ułanów pod Komarowem", kiedy to ostatecznie rozbito kawalerię Budiennego.

Porównujemy pierwszy batalistyczny obraz Byliny „Krechowce", wykonany dla Muzeum Wojska. Ta właśnie szarża II szwadronu zdecydowała o dalszym kierunku prac artysty. I jeszcze jedna z ostatnich prac „Szwoleżerowie pod Płońskiem", wykonana dla tegoż Muzeum. A oto największy obraz Byliny — „Święto Kawalerii w Krakowie". I dwa obrazy, znane nam z

MICHAŁ BYLINA. Studium temperowe.



[1]) Ilustracje tego rodzaju, wykonywane pędzelkiem, tuszem i gwaszami przeważnie dla „Płomyka", „Płomyczka" i „Słonka", stanowią dziś setki prac liczący dorobek M. Byliny i zajmują wybitną pozycję w rozwoju naszej współczesnej grafiki ilustracyjnej.



MICHAŁ BYLINA. Bitwa pod Komarowem. Olej.

IPS-u: „Z wypraw Batorego" i „Arcis sur Aube", jedna z najlepszych prac artysty.
Bylina ze wzruszeniem wspomina o stosunku swych klientów (wojska) do jego pracy. Mówi, że zapotrzebowanie w wojsku na obrazy jest ogromne. Dziedzina to niezaspokojona i tak olbrzymia, że jest praca dla szeregu ludzi.
— Często sobie robię rachunek sumienia. Mam chwile depresji. Ale nie odczuwam żadnego wyrzutu społecznego. W tych depresjach jedyną mocniejszą pozycją wewnętrzną jest poczucie, że przez te zamówienia jestem właściwie potrzebny. A jak interesują się moją pracą, jak czekają. Nigdy się nie godzę na terminy i ani razu nie spotkałem się z wyrzutem, że coś jeszcze nie jest gotowe.
— A przecież nastroje w Akademii tak dalece mnie zapeszyły w obranym przeze mnie kierunku, że wyszedłem z przeświadczeniem, że obraz tematowy i na zamówienie jest tym gorszym gatunkiem malarstwa. Z całym skupieniem woli i uczciwości wewnętrznej doszedłem potem do artystycznej słuszności obranego przeze mnie stanowiska. Dziś naprawdę nie rozumiem, dlaczego nie można tak malować, skąd to przekonanie, że jeżeli obraz jest tematowy i zrobiony na zamówienie, to musi być knot. Jednak słyszy się wciąż, czasami nawet z ust profesorskich, jak jakąś „puszczoną" pracę tłumaczy się argumentem zamówieniowym. A przecież cóż to jest temat? Może nim być założenie czysto kolorystyczne, jak również koń w ruchu czy pies, któremu błyszczy się oko. Nie przyjmuję takich zamówień, które mi nie odpowiadają. Naprzykład „bitwa piechoty" — nie chcę jej robić.
— W IPS-ie wystawiam jedynie, żeby się czegoś nauczyć. Nie zyskam tam klienta, oczekuję natomiast krytyki naukowej.
— Obrazów już wykonanych przeze mnie nie lubię. Po paru miesiącach zauważam wszystkie ich błędy, których naprawić już nie można. Nie wracam do założeń poprzednich, szukam wciąż nowych zagadnień i rozwiązań odmiennych, staram się też unikać błędów już raz popełnionych. Nie jest to łatwe i nie zawsze się udaje.
— Malarstwo moje dało mi rzecz najcenniejszą: *ja się nie czuję niezwiązanym z życiem.*
— Gdybym nie był malarzem, byłbym wojskowym — konkluduje Bylina.

Przed opuszczeniem pracowni artysty, rzucam okiem na nią raz jeszcze. Jest to niewielki pokoik mieszkalny, o dwóch oknach. Sztalugi z większym obrazem niemal trzecią część jego zajmują. Przy oknie stolik ze stertą notatek, kartek i narzędzi. Ołówki, pióra, pędzelki, rylce, tusze, wodne i temperowe farby zdradzają wielostronność metier artysty. W kącie duży stół całkowi-

cie zastawiony utensyliami malarstwa olejnego. Na ścianach szereg niedużych szkiców i obrazów. Półka z książkami, jakieś walizy, parę sprzętów — oto i wszystko. Ani konia wypchanego, ani makat, czapraków, zbrojowni całej, jakie posiadała np. pracownia Brandta. Dostrzegam natomiast na szafie precyzyjnie wykonany model armaty z czasów napoleońskich, miniaturowy model karabinu skałkowego i pancerza z tejże epoki, jakiś model wozów.

—Robiłem to mając lat 14,—wyjaśnia Bylina.— Strasznie lubię takie dłubanie, taką robotę ślusarską i stolarską — dodał, zdradzając w ten sposób jeszcze jedną intymną cechę konstruktora.

Stanisław Woźnicki.

MICHAŁ BYLINA. Ilustracja do „Płomyka". Rysunek pędzlem.



KRONIKA

ZBIORY MUZEUM NARODOWEGO.

Muzeum Narodowe doczekało się nareszcie własnego gmachu. Wszystkie rodzaje zbiorów muzeum znajdują się pod jednym dachem i są dostępne dla publiczności. Sal wystawowych posiada Muzeum 79. Zbiory zabytków starożytności zajmują 5 sal, galeria malarstwa polskiego — 24, galeria malarstwa obcego — 23, zbiory sztuki zdobniczej — 19, grafika — 3, numizmatyka — 1, 4 sale są przeznaczone na wystawy czasowe. W dniu otwarcia jedną połowę tych sal zajęła wspaniała zbiorowa wystawa prac A. Gierymskiego, drugą — grafika polska.

Ogólne wrażenie wartości eksponatów — imponujące. Zwłaszcza doskonale są reprezentowani Gierymski, Wyczółkowski, Krzyżanowski, Chełmoński, Rodakowski, Simmler, Gerson, Boznańska, polskie malarstwo i rzeźba cechowa z XIV — XVI w. oraz malarze z czasów St. Augusta.

Malarstwo polskie dopełniają salki na II piętrze (5) z rysunkami, akwarelami i szkicami, które mają być zmieniane, dla stopniowego pokazania ogromnej ilości rysunków posiadanych przez Muzeum (10000 rys.).

Malarstwo obce, choć nie najlepsze, jednak posiada wiele dzieł dobrych, charakteryzujących dobrze szkoły malarstwa włoskiego, niderlandzkiego, flamandzkiego, holenderskiego, hiszpańskiego, francuskiego i niemieckiego, zamykające się m. w. w granicach czasowych od XV w. do XVIII w. Tak czy owak zbiór ten może odegrać bardzo poważną rolę w plastycznym wykształceniu zawodowym.

Wystawione zbiory grafiki charakteryzują kilka typowych i ważnych epok rozwoju polskiego drzeworytnictwa, miedziorytów, kwasorytów i litografii.

Zbiory t. zw. sztuki zdobniczej (a może raczej rzemiosł artystycznych) zostały przeszeregowane. Tkaniny, pojazdy, uprzęże i wyroby metalowe umieszczone zostały na parterze w 2 salach. Ceramika (fajanse i porcelana przeważnie) oraz szkło polskie i obce, sprzętarstwo, ubiory polskie, tkaniny oraz różne obiekty przemysłu artystycznego w jasnym i przejrzystym układzie zajęły 13 sal na I piętrze.

Na II-im znalazła też miejsce prześliczna kolekcja numizmatyczna dr W. Semerau - Siemianowskiego (numizmatyka grecka, rzymska i bizantyjska) oraz kolekcje monet polskich, przeważnie z kolekcji K. Sobańskiego.

Ujawnione w Muzeum dzieła przedstawiają ogromną wartość kulturalną i wychowawczą i, jak sądzimy, dadzą asumpt do szeregu specjalnych opracowań i krytyk, wydatnie się przyczyniając do podniesienia poziomu naszego życia artystycznego.

Jeżeli Muzeum Narodowe nie posiada arcydzieł zwłaszcza z malarstwa obcego, to być może jest wynikiem rodzaju powstania i zapoczątkowania tej instytucji. Nie jest to kolekcja królów i magnatów oddana na użytek społeczeństwu. Muzeum Narodowe powstało z inicjatywy społecznej, w najtrudniejszym okresie życia narodu. Niemal do 1905 r. powstawało drogą zakupów, mając na to bardzo szczupłe fundusze. Rosnąca ofiarność społeczeństwa wzmaga się zwłaszcza od czasów odzyskania niepodległości. To też oglądając dzisiaj zbiory mimo wszystko wspaniałe, musimy złożyć hołd ofiarnej i produktywnej pracy kolejnych kierowników Muzeum: pierwszemu dyrektorowi Justynianowi Karnickiemu (od 1862 do 1876 r.; zakupy z galerii Weyera), Cyprianowi Lachnickiemu (od 1876 do 1906), który uratował zbiory od zagłady w okresie najgorszym i przyczynił się

darowaniem swej bogatej kolekcji obrazów do zainteresowania władz miejskich sprawami Muzeum, Piusowi Welońskiemu (od 1907 do 1914) i Bronisławowi Gembarzewskiemu (1916 — 1936), za którego działalności opracowano plany i częściowo wzniesiono obecny gmach muzealny i zbiory powiększone zostały w sposób nadzwyczajny. Energii obecnego dyr. dr Stanisława Lorentza zawdzięczamy doprowadzenie do końca budowy gmachu i wzbogacenie zbiorów szeregiem cennych darowizn i zakupów (galeria Popławskiego, szereg pierwszorzędnych płócien Rodakowskiego).

Obecny gmach Muzeum Narodowego stanowi 7 pawilonów, z których II, IV i VI tworzą korpus głównego gmachu długości 180 m., do którego przybudowane są cztery skrzydła wysunięte w kierunku Alei 3 Maja i stanowiące pawilony I, III, V i VII. Projekt gmachu powstał w drodze ścisłego konkursu ogłoszonego w r. 1926. Autorem I nagrody był prof. Tadeusz Tołwiński, któremu też powierzono kierownictwo robót. Według koncepcji Tołwińskiego projekt gmachu Muzeum był pierwszą próbą zastosowania do budowli monumentalnej popularnych wówczas zasad najściślejszego funkcjonalizmu. Gmach Muzeum sztuki mógł być ujęty jako pałac lub świątynia sztuki. Tołwiński rozwiązał go jako skład, jako lamus dla zbiorów sztuki. Stąd te formy proste, ożywione tylko prostokątnymi lekko występującymi słupami, stąd też gzymsowanie nikłe, z wysuniętej cienkiej płyty kasetonowanej. W rezultacie rytm słupów - pilastrów uzyskał poważną wymowę, sygnalizując powagę gmachu. Ten rodzaj koncepcji plastycznej, opartej wyłącznie na rytmice podziału pionowego, tylko u samej góry przeciętej poziomem linii dachu, rozwiązał ręce artyście w trudnej i drażliwej sprawie rozmieszczenia okien.

Można je było rozmieszczać na różnych poziomach i różnej wielkości, co ze względu na swoiste przeznaczenie sal, a więc i rodzaju ich oświetleń i różnic poziomów, dało nieocenione korzyści (ale też przyczyniło się do ogromnej ilości wszelakich wewnętrznych schodków i schodeczków, wiążących różne poziomy).

Główny akcent gmachuześrodkowany jest na wejściu głównym w głębi centralnego podwórza. Tworzy on rodzaj portyku — cieniutkiej płyty stropowej wspartej na potężnych bardzo długich słupach. Całość wraz z prostokątnym basenem w podwórcu i szeroko założonym podjazdem robi wrażenie podniosłe i monumentalne.

Taka sama prostota, jaka cechuje architekturę zewnętrzną, panuje i wewnątrz budynku.

W obszernym westibulu, o przyjemnie zamkniętej przestrzeni z otwierającymi sie nań krużgankami wyższych pięter, interesująco są założone schody główne, rozchodzące się z podwyższonego nieco podestu w prostych liniach przez wszystkie piętra. Ściany hallu podzielone płytkimi niszami, w których są zamieszczone tablice z nazwiskami ofiarodawców. Do jednej z tych nisz, z powodu zapewne brakującej tablicy, przystawiony jest posąg Marszałka Piłsudskiego, jedna z ostatnich prac prof. H. Kuny. Doskonała ta rzeźba jest umieszczona za nisko, płytka i niska nisza nie stanowi dla niej żadnego tła. Jest to punkt hallu najwidoczniej nie przemyślany architektonicznie.

Pewne zastrzeżenia nasuwają się również pod względem oświetlenia. Boczne oświetlenie w galerii sztuki obcej jest nieznośne. Niektórych obrazów, jak np. jednego z najlepszych dzieł galerii „Św. Rodziny" Jordaensa niepodobna wprost ujrzeć w całości bez rozpraszających uwagę refleksów. Może to zresztą zależy od niewłaściwego pochylenia obrazów? We wspaniałych salach malarstwa polskiego z przemyślnie skonstruowanym oświetleniem górno-bocznym — obrazy werniksowane również błyszczą się na wszystkie strony.

Jeżeli poruszyliśmy znowu sale polskiego malarstwa, to mimo woli nasuwają się nam refleksje, dotyczące programowego układu prac. Zwłaszcza w salach malarstwa końca XIX wieku i nowoczesnego nie odczuwa się jakiejś jasnej myśli organizacyjnej. Np. salka: Boznańska, Wojtkiewicz, Mierzejewski. Jaka jest jej idea przewodnia? Tradycja malarstwa warszawskiego nie jest uwypuklona. Np. Wolski? Niejasne są też granice czasowe pokazu. Jeżeli to mają być dzieła, jak mówił dr Lorentz, okresów już zamkniętych, to co znaczą obrazy artystów żyjących, jak np. obraz Pankiewicza z okresu czarnego? A jeżeli już Pankiewicz, to dlaczego obraz właśnie z tego okresu, a nie hiszpańskiego, powiedzmy, albo nawet późniejszego? To chyba też już „zamknięte", a bardziej charakterystyczne i ciekawsze. A znowuż ze sztuki nowoczesnej mamy tylko jednego Mierzejewskiego. A gdzie chociażby Kędzierski, Romuald Witkowski, albo choć jakiś ślad z zamkniętego już okresu polskiego modernizmu, klasycyzmu lub Rytmu? Nie jest zresztą naszą rzeczą na poczekaniu układać jakąś bardziej celową koncepcję układu, ale istniejący *wybór* prac i ich rozmieszczenie nie są dyktowane należną przenikliwością historyczną i znawstwem. Panuje w nim jakiś misz-masz. Przerzucenie szeregu doskonałych obrazów na II p. do salki szkiców, akwareli i rysunków, jak np. kilka świetnych Juliuszów Kossaków, wydaje się też być jakimś nieporozumieniem, jakże bardzo mącącym obraz rozwoju malarstwa polskiego w głównych salach reprezentacyjnych. Widocznie organizator tych sal uważał za dzieła skończone tylko olejne. Ale dlaczego wówczas tam są umieszczone pastele Wyczółkowskiego i obrazy wykonane techniką mieszaną? Jeżeli kredka staje się cokolwiek twardszą od pasteli, to marsz na pięterko wyżej. Coś tu jest nie w porządku. Układ zdradza za wiele biernego biurokratyzmu, a za mało intelektualnej twórczej wizji rozwojowej naszego malarstwa współczesnego.

Na tym tle niezmiernie kusząco przedstawiają się cyfry obrazów nie ujawnionych w Muzeum. Muzeum posiada około 3000 obrazów polskich, z tego ujawnionych jest około 500. Jaka to ta reszta?

Z tym wszystkim to, co wystawione, jest wysokiej klasy i chlubę przynosi Muzeum, stolicy i społeczeństwu polskiemu.

S. Woźnicki.

W INSTYTUCIE PROPAGANDY SZTUKI.

W ostatnich dniach maja została otwarta wystawa grupy „Pryzmat". Oddzielną pozycję stanowiły prace zmarłego przed rokiem członka Stowarzyszenia — Lucjana Adwentowicza, wychowanka Krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, ucznia prof. Kowarskiego i Pękalskiego. W całej swej twórczości zdradza się Adwentowicz jako artysta subtelny i poważny, głęboko przeżywający swą sztukę. Malarstwo jego charakteryzuje mocny związek z rzeczywistością, dążność do konkretu i plastyki kształtu. Zaznacza się to zarówno w pracach, w których pod wpływem sztuki renesansu idzie w kierunku monumentalności i precyzji formy rysunkowej, n. p. „Portret pani na niebieskim tle", jak i w tych, w których klasyczne zrównoważenie kompozycji zastępuje ekspresja chwytanego na gorąco momentu, np. „Cykl szpitalny". Właściwy artyście jest również pewien romantyczny realizm, który wraz z zamiłowaniem do mocnej architektoniki formy czyni go bliskim prof. Kowarskiego. Nastrojowy romantyzm Adwentowicza mniej jednak szeroko i heroicznie pojęty, niż u mistrza, a bardziej intymny i liryczny, stanowi o uczuciowym ciężarze jego malarstwa. W twórczości Adwentowicza może najbardziej interesujący, ze względu na indywidualny charakter, jest obok „Włóczęgów" i ilustracji do „Pana Tadeusza", „Cykl szpitalny". Dochodzi tu do głosu cały plastyczny sens jego formy. Ekspresyjne przy tym połączenie groteski z właściwym artyście dramatyzmem, który w „Cyklu szpitalnym" rozciąga się i na



FELICJAN S. KOWARSKI. Pejzaż. Olej. Z wystawy grupy „Pryzmat" w Instytucie Propagandy Sztuki.



JAN SOKOŁOWSKI. Pejżaż z drogą. Olej. Z wystawy grupy „Pryzmat" w Instytucie Propagandy Sztuki.



ADAM KOSSOWSKI. Agrigento. Olej. Z wystawy grupy „Pryzmat" w Instytucie Propagandy Sztuki.

treść, duża umiejętność wydobycia charakteru, wreszcie mocna, nieco ciężka forma składają się na całość o daumierowskim zacięciu.

Poza wymienionymi pracami, dużym rezultatem plastycznych osiągnięć wyróżniają się: „Zwózka", „Drzewa" i „Portret W. Taranczewskiego".

Powstała przed 8-miu laty grupa Pryzmat, złożona przeważnie z b. uczniów prof. Kowarskiego, za wspólny ideał miała kolor uważając go za główny środek wypowiedzi we współczesnym malarstwie. Obecnie, jak informuje nas ostatnia wystawa, to impresjonistyczne nastawienie uległo w łonie grupy pewnemu przewartościowaniu, większość malarzy dąży teraz do zachowania równowagi między kolorem a formą. W tym szlechetnym sojuszu barwy i kształtu, godzącym we wszelką wyłączność doktryny, wyraźnie daje się odczuć pójście w kierunku cezanowskiej pełni obrazu (complexité). Wystawie Pryzmatu patronują profesorowie Kowarski i Pękalski. Stosunkowo dość licznie nadesłane prace Pękalskiego reprezentują niezawodny poziom dobrze opanowanego rzemiosła. Wyczuwalny pod miękkim, subtelnym modelunkiem mocny, niekiedy zresztą dość suchy, szkielet konstrukcji nadaje im charakter skończonych, zamkniętych całości. W malarstwie prof. Pękalskiego zaznacza się dążność do obojętnej w swym chłodnym wyszukaniu klasycznej stabilizacji formy.

Jedynym na wystawie obrazem prof. Kowarskiego jest utrzymany w bardzo ciemnych brunatnych tonach — pejzaż. Bogaty w fakturze i mocny w formie odznacza się patosem wyrazu.

Stosunkowo dość bliski Kowarskiemu w głębokim przeżyciu przyrody jest jego asystent Jan Sokołowski. Doskonały ten malarz posiada różniącą go zresztą zasadniczo od profesora szlachetną prostotę i powściągliwość w ustosunkowaniu się do tematu. Obdarzony przy tym głębokim poczuciem koloru, stosuje ten aktywny w swym malarstwie czynnik z mądrym umiarem.

Bardziej, od Sokołowskiego, lapidarny w ekspresji kontrastujących zestawień koloru jest Jan Wodyński, którego prace zajmują na wystawie bardzo poważną pozycję. W bezkompromisowym malarstwie Wodyńskiego, gdzie kolor określa kształt i buduje przestrzeń, elementy, zachowując w pełni swą plastyczną jakość, z pewnym dynamicznym ciężarem łączą się w całość. Ta głęboka, o cezannowskiej wymowie formy współgra, jasno, z pewną nawet surowością wyrażona została w świetnej „Martwej naturze z książką". Najbardziej może spekulatywne i abstrakcyjne są prace Mariana Jaeschkego, który w swych subtelnych, płaskich kompozycjach zdradza jednak brak temperamentu malarskiego. O pewną abstrakcję ociera się również Adam Kossowski. Odmienne od dotychczasowej twórczości pejzaże zdradzają pewną tendencję do kubizowania. Dość mocna przy tym w swej rysunkowej syntezie forma dyskretnie, z kulturą przeprowadzona w kolorze, nie pozbawiona jest specyficznego wdzięku, n.p. „Agrigento". W przeciwieństwie do konstruktywnego nastawienia Kossowskiego, bardziej impresyjnie swobodny jest w swych pracach Dutkiewicz. Jego lekko narzucone kompozycje, zdradzające niekiedy dowcip formy i finezję koloru, (n.p. „Portret malarza Z. K."), głębiej jednak nie przemyślane robią wrażenie nieobowiązujących szkiców. Własnymi drogami chodzi Zenon Kononowicz, artysta obdarzony dużym nerwem malarskim, który najdobitniej wyraża się w niektórych pejzażach narzucających się swą bezpośredniością, jak np. „Lublin". W kompozycjach, w których artysta usiłuje zdobyć się na bardziej formalne ujęcie, przykro uderza brak wewnętrznej dyscypliny i opanowania środków plastycznych. Interesującym malarzem jest Zdzisław Ruszkowski, który posiadając secesyjno-impresjonistyczne poczucie pleneru, w myśl cezannowskich zasad, barwą dobywa plastykę swych pejzaży. Zatrącający o Utrillo'a Studnicki dał, obok dobrych krajobrazów, przeładowane i chaotyczne w niezróżnicowaniu materialnych jakości martwe natury.

Z cyklem rysowanych węglem pejzaży wystąpił Hipolit Polański. W pięknych tych pracach, mimo ograniczenia monochromicznej gamy, subtelnie operując walorem rozsnuł artysta całe bogactwo impresyjnie rozedrganych nuance'ów, stwarzając sugestię koloru. Listę wystawiających artystów zamykają Maria Różycka, Maria Szulczewska i Michał Siemiradzki.

* * *

Na ostatniej wystawie w Zachęcie wyróżnili się dwaj malarze: Marcin Kitz i Marcin Samlicki. Kitz, który po ukończeniu Krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, przez pewien czas przebywał w Niemczech, gdzie studiował u Liebermana i Corintha, zdradza w swym naturaliźmie monachijskiego malarstwa rodzajowego pewien temperament plastyczny. Niektóre obrazy, jak n.p. „Rynek kwiatowy we Lwowie", lub „Bulwar w Marsylii", utrzymane w duchu wczesnego niemieckiego impresjonizmu, przekonywują malarską mięsistością nasyconego światłem koloru. Bardziej syntetycznie nastrojony jest Marcin Samlicki, który do swego realizmu dochodzi poprzez konstruktywne precyzowanie kształtu. Nie pozbawiony przy tym dążenia do anegdoty potrafi w niektórych pracach zdobyć się na pewną ekspresję, n.p. „Starosta weselny".

Maria Rogoyska.

NAGRODY NA KONKURSIE NA WNĘTRZA PAWILONU POLSKIEGO W NEW YORKU.

Laureatami konkursu powszechnego na wnętrza sal pawilonu polskiego na wystawie w New Yorku są następujące osoby.

Sala Honorowa. N a g r o d a I zł. 1600 — Felicjan Kowarski, Stefan Listowski, Jan Sokołowski; fragment w rzeźbie: J. Klukowski. N a g r o d a II — zł. 1200.— architektura: Konstanty Danko, Stanisław Kucharski; malarstwo (witraż): Jerzy Skomieżak; rzeźba: Wacław Kowalik. N a g r o d a III zł. 800: Edmund Czarnecki i Jan Piasecki. N a g r o d a zł. 500 — Kazimierz Kamler. N a g r o d a zł. 500. — architektura: Bohdan Garliński; malarstwo: Henryk Siedlanowski. N a g r o d a zł. 500 — Maria Obrębska. Z a k u p zł. 300 — Władysław Sowicki, Henryk Zdzisław Tomaszewski.

Sala Przemysłu Artystycznego. N a g r o d a zł. 1000 — Halina Hryniewiecka, Jerzy Hryniewiecki, Andrzej Stypiński. N a g r o d a zł. 500 — Konstanty Danko, Stanisław Kucharski.

Sala Przemysłu Szczytowego. N a g r o d a zł. 1000. — B. J. Przyłuski. N a g r o d a zł. 500 — Czesław Ługowski. N a g r o d a zł. 500 — Władysław Sowicki, Henryk Zdzisław Tomaszewski. Z a k u p zł. 200 — Stefan Sienicki, Tadeusz Gronowski.

Sala Eksportu. N a g r o d a zł. 1000 — Edward Dodacki, Zygmunt Kotyński, Eugeniusz Olejniczak. Z a k u p zł. 200 — Stefan Sienicki, Tadeusz Gronowski.

Ponad to lauretami w konkursie na meble pawilonu polskiego są:

Gabinet posła. N a g r o d a zł. 600 — Jan Bogusławski, Jeremi Kubicki. N a g r o d a zł. 600 — Konstanty Danko, Stanisław Kucharski. N a g r o d a zł. 400 — Tadeusz Knot - Rolland, Helena Krążewska. Z a k u p zł. 100 — Zofia Dziewulska i Stanisław Dziewulski; malowidło ścienne — Marta Fugazza.

Pokój dziecka. N a g r o d a zł. 600 — Tadeusz Knot-Rolland, Helena Krążewska. N a g r o d a zł. 600 — Zofia Dziewulska i Stanisław Dziewulski. N a g r o d a zł. 400 — Maria Bielska-Kunczyńska i Krystyna Dydyńska przy współpracy Janiny Bielskiej.

Pokój mieszkalny. N a g r o d a zł. 400 — Jan Bogusławski, Jeremi Kubicki.

Hall - bawialnia. N a g r o d a zł. 600 — Włodzimierz Padlewski i Tadeusz Piotrowski. N a g r o d a zł. 600 — Konstanty Danko, Stanisław Kucharski; malarstwo plafonowe: Jerzy Skomieżak. N a g r o d a zł. 400 —Zofia Dziewulska i Stanisław Dziewulski. N a g r o d a zł. 400 — Czesław Knothe; gobelin: M. Szymański. N a g r o d a zł. 400 — Jan Bogusławski. Z a k u p zł. 100 — Władysław Sowicki, Henryk Zdzisław Tomaszewski.



L U C J A N A D W E N T O W I C Z. Z w ó z k a w ę g l a. Olej. Z wystawy pośmiertnej w Instytucie Propagandy Sztuki.

ZE SZKOŁY IM. GERSONA.

25 czerwca r. b. w gmachu gimnazjum im. Reya otwarto wystawę prac uczniów Szkoły Sztuk Pięknych im. Wojciecha Gersona.

Wystawa obejmuje następujące działy: 1. rysunek przygotowawczy dla uczniów 1-go roku i rysunek wie-

J A N W O D Y Ń S K I. M a r t w a n a t u r a z k s i ą ż k ą. Olej. Z wystawy grupy „Pryzmat" w Instytucie Propagandy Sztuki.





Z. OLEŚKIEWICZ. Chodkiewicz pod Kirchholmem. Olej. Z wystawy Szkoły im. Gersona. Pracownia prof. M. Byliny.

czorowy, obowiązkowy dla wszystkich uczniów — pod kierunkiem prof. Aleksandra Raka; 2. malarstwo sztalugowe (olej, tempera) i ścienne (tempera, fresk) dla kursu II, III i IV — pod kierunkiem prof. Czesława Wdowiszewskiego; 3. pracownia malarska prof. Michała Byliny (II, III, IV kurs), prowadzona od stycznia 1938 wspólnie z p. Leonem Ormezowskim, członkiem Związku Zawod. Plastyków; 4. grafika artystyczna — pod kierunkiem prof. Aleksandra Raka; 5. grafika użytkowa — pod kierunkiem prof. Macieja Nehringa. Szkoła im. Gersona w ostatnich latach osiągnęła wysoki poziom i wśród prywatnych szkół artystycznych zajmuje miejsce czołowe. Na specjalną uwagę zasługują pracownie Raka — zwłaszcza rysunek przedstawia się świetnie. Nie mniejsze pochwały należą się pracowniom Byliny i Wdowiszewskiego i trzeba tu podkreślić, że istnienie dwóch pracowni malarskich dawało dotąd jak najlepsze wyniki. Czy i nadal tak będzie, trudno przewidzieć. Pewne co do tego obawy nasuwa otrzymana przez nas wiadomość, że od nowego roku szkolnego Bylina, który był dyrektorem Szkoły, z nieznanych nam powodów opuszcza tę uczelnię.

HNIZDOWSKI. Akt. Rysunek. Z wystawy Szkoły im. Gersona. Pracownia prof. A. Raka.



PRZEGLĄD PRASY.

W 26 numerze „Pionu" ukazał się artykuł J. E. Dutkiewicza p.t. „Suma". Jest to czwarty artykuł z cyklu artykułów poświęconych przez Dutkiewicza sprawom związanym z sytuacją współczesnej plastyki. W poprzednich artykułach („Sztuka rośnie na ziemi" — Pion, Nr 17; „Artyści nie tworzą sztuki" — Pion, Nr 18; „Atrofia krytyki" — Pion, Nr 19) autor starał się — jak to sam mówi — na podstawie badania chorych części organizmu współczesnej sztuki, taką postawić diagnozę, która by jednocześnie określała ognisko niedomagań. W obecnym artykule, odrzucając na bok wszelkie spory ideologiczne, usiłuje Dutkiewicz odnaleźć przyczynę istniejącego zła w niewłaściwej organizacji gospodarczej i społecznej współczesnego życia artystycznego, za którą winę ponoszą zarówno związki zawodowe artystów jak i państwo.

„Związki Zawodowe — pisze Dutkiewicz — przerodziły się w większej części w organizacje ideologiczne (Warszawa, Lwów) i zaniedbały niemal całkowicie stronę społeczno- i gospodarczo - organizacyjną swych zadań. Działalność swą przejawiają w organizacji życia towarzyskiego i — lansowaniu pewnych grup czy artystów, rzadziej — w urządzaniu wystaw czy w wydawnictwach. Ogólnie brak jednak w działalności Związków jakiejkolwiek mocnej myśli przewodniej czy indywidualnego programu. Dotychczas nie zajęto się pozyskaniem, względnie rozszerzeniem rynków zbytu dla dzieł współczesnej sztuki, nie przeprowadzono badań i studiów co do możliwości koniunkturalnych w poszczególnych działach sztuki. Nie wiadomo więc, czy rynek sztuki interesuje się malarstwem sztalugowym czy rzeźbą, czy też więcej grafiką lub nawet przemysłem artystycznym".

Po omówieniu — w sposób niezbyt jasny — stosunku państwa do poruszanych zagadnień, nawołuje autor do akcji mającej za zadanie podniesienie rynku zbytu dzieł sztuki. Akcja ta musi iść „z jednej strony, w kierunku badania możliwości i szukania trwałych źródeł zbytu i oparcia materialnego dla sztuki, a nie organizowania zrzeszeń ideologicznych, z drugiej — w kierunku popierania takich form organizacyjnych, które stwarzają podstawy bytu dla artystów, a nie indywidualnego udzielania zapomóg na bytowanie poszczególnych plastyków. Rozumieć tu należy, że pierwsza część uwag odnosiłaby się do związków arystycznych, druga — do działalności opieki państwa nad sztuką. Trudno tu bliżej precyzować formy, w jakich nastąpiłaby realizacja tych haseł. Można sobie jedynie wyobrazić, że przybrałaby ona formę gęstej sieci punktów handlowych dzieł sztuki, opartej na znajomości poziomu i potrzeb terenu i rozprowadzającej rzetelną sztukę w sposób nie odgradzający się wyższością koturnu od odbiorców i społeczeństwa, ale przemawiający do nich łatwością zbliżenia się. Byłoby tu miejsce na gradację wartości i niewątpliwie zarówno sztuka „mała", popularna, jak i „wielka" znalazłyby właściwe sobie środowiska. Działalność opiekuńcza państwa mogłaby również udzielić specjalnej protekcji sztuce monumentalnej i dekoracyjnej przez stworzenie zapotrzebowania w tej dziedzinie w budownictwie monumentalnym i publicznym. Rzecz jasna, że konsekwencją tak pojętej rzeczywistości sztuki byłaby całkowita likwidacja

tzw. wielkich wystaw i salonów sztuki. Sztuka straciłaby swój obecny, widowiskowy i świąteczny charakter. Zeszłaby za to w krąg potrzeb i interesów życiowych, wiążąc artystów i społeczeństwo. I choćby miała spełniać tylko rolę mebla czy tkaniny, to byłaby wpleciona w koło życia".

Artykuł J. E. Dutkiewicza nie rozwiązuje obecnie bardzo skomplikowanej rzeczywistości plastycznej — rozpatrywanej od strony gospodarczo - społecznej — ale wskazuje na jej pewne niedomagania, jak i na próby uzdrawiających poczynań.

*

Trzeci, czerwcowy numer „Młodej Architektury" został poświęcony architekturze kościelnej. Na pierwszej kolumnie tego numeru, w przedmowie podpisanej przez Redakcję — czytamy:

„Architektura — Katolicyzm.

Sztuka kościelna mówi nam wyraźnie o skojarzeniu tych dwóch pojęć.

W opinii powszechnej utrwaliło się przekonanie, że jedynie w budownictwie kościelnym przejawia się związek katolicyzmu z architekturą.

Nie jest to związek, lecz wpływ idei katolicyzmu na kształtowanie architektury, jako sztuki. Sztuka bowiem może zmienić do głębi swoje oblicze pod wpływem wielkiej idei.

Nastawienie twórcy katedry gotyckiej było przepojone ideą Wiary, wspaniała, aż do najdrobniejszych szczegółów, realizacja wynikała z właściwej struktury życia społecznego i zawodowego, opartej na etyce chrześcijańskiej.

Podobnie jak w średniowieczu, duch każdej epoki znajdował wyraz swoich wzlotów, lub upadków w architekturze.

Czasy dzisiejsze, w których katolicyzm zaczyna coraz głębiej wchodzić w życie, jako integralna część światopoglądu narodowego, muszą wytworzyć nowy typ psychiczny architekta.

Katolicyzm w nowoczesnej architekturze nie może i nie powinien ograniczyć się do budownictwa kościelnego.

Całokształt twórczości architekta, niezależnie od tematu, o charakterze kościelnym czy świeckim, prawodawstwo budowlane, handel i przemysł budowlany, zadania społeczne architektury, wszystkie te zagadnienia powinny być rozwiązywane nie na podstawie przestarzałych przesłanek materializmu i liberalizmu XIX wieku, a w oparciu o etykę zawodową architekta katolika, zbudowaną na zdrowych zasadach katolickich".

Myśli zawarte w tych wypowiedziach nabierają żywszych rumieńców w artykule Zofii Trzcińskiej - Kamińskiej („Rola artysty w życiu społecznym"), w którym pisze:

„Ale dziś czas skończyć z eksperymentami. Zbyt długo już spędzamy czas na zajęciach naprawdę oderwanych od życia. I czas abyśmy stanęli na froncie walk w pierwszych szeregach. Dzisiejszy artysta musi wyczuć tętno swego czasu, musi rolę swoją uświadomić sobie, i do roli tej dorosnąć, musi siebie samego wychować dla idei, i aby odbyć drogę bojowca, musi w coś wielkiego uwierzyć i o to do walki stanąć. Nie wolno nam dłużej obojętnie stwierdzać, że świat nasz stoi w płomieniach, że toczy się zasadnicza walka o to, czy jest Bóg, o to, komu — trzeba uwierzyć? co uczynić? materię czy ducha? Państwo, rasę, czy wodza? Czy może Kościołowi uwierzyć? Nie może dłużej brakować naszego udziału, naszej przodującej roli w tej niepamiętnej, groźnej jak huk ziemi walce. Cóż będzie zatem bojowym rynsztunkiem artysty?

Oto przede wszystkim jego wewnętrzne przekonanie, jego wiara, jego uświadomione życie wewnętrzne. Dziś przestaje być ważnym, jaką się szkołą maluje czy rzeźbi, lecz to, z czego się dzieło artysty rodzi, z jakiego ducha powstaje, w co się wierzy, co się wyraża i jasny sposób wyrażania swych wierzeń, jasne, zrozumiałe wypowiedzenie swego „Credo".

Dziś nie może artysta być bezwyznaniowym, bezideowym, bo skala sztuki jego będzie zawsze podążać za napięciem życia wewnętrznego, będzie wyrazem jego prawdy, jego umiłowań. Czas komponowania form dla form, barw dla barw, sztuki dla sztuki, minął na zawsze".

Resztę numeru wypełniają prace Tadeusza Andrzejaczka („Architektura kościelna"), Czesława Duchnowskiego („Kościół w urbanistyce"), dalej dra J. Z. („Polichromie i ich inwentaryzacja"), mjra inż. K. Króla („Budownictwo przemysłowe w świetle obrony przeciwlotniczej"), Stanisława Pospieszalskiego („Urbs fantastica") i wreszcie przeglądy, sprawozdania, recenzje.

*

W 13-tym numerze „Myśli Polskiej" ukazał się obszerny i bogato ilustrowany artykuł Tibor Csorba p.t. „O sztuce węgierskiej". W artykule tym autor zaznajamia polskiego czytelnika z nastrojami i kierunkami współczesnej plastyki węgierskiej. Otóż na Węgrzech „wystawy krajowe są urządzane bardzo często i skupiają bardzo wartościowe rzeczy bądź artystów pojedyńczych, bądź też całych grup. Oprócz jesiennej, zimowej i wiosennej (nieco konserwatywnej) wystawy malarstwa w „Mücsarnok" (Zachęta), odbywają się wystawy sztuki nowoczesnej w „Nemzeti Szalon" (coś w rodzaju IPS-u), poza tym w „Müterem", w „Tamás Galéria", gdzie dochodzi do głosu plastyka najnowocześniejsza. Ale nie tylko w tych salonach jest prezentowana sztuka węgierska. Są też wystawy organizowane przez rozmaite instytucje społeczne, które nadają specjalny charakter całej wystawie".

Współczesna plastyka kroczy w kierunku tematyki historycznej.

„Głos wieków trafił do duszy wielu artystów. Przede wszystkim tych, którzy kształcąc się pod kierunkiem grupy z Nagybánya (tu należy wymienić czołowe nazwiska z tej grupy: Iványi — Grünwald Béla, Fényes Adolf, Csók Istvnán, Rudnay Gyula, Glatz Oskar, Réti István itp.) szukali innych dróg do wyrażenia swych uczuć i swego artyzmu. Dla nich już nie wystarczały próbki impresjonistyczne, zwłaszcza że studiując w założonych przez ministra oświaty hr. Klebelsberga w różnych państwach zachodnio- i południowoeuropejskich kolegiach (Collegium Hungaricum) mieli możność się zetknąć z muzeami zagranicznymi. To miało wielki wpływ na nowy kierunek plastyki węgierskiej, to właściwie stworzyło prąd w kierunku tematyki historycznej i nadało współczesnemu malarstwu treść historyczną.

Artyści - malarze, należący do grupy rzymskiej, zaczynają coraz więcej komponować z zakresu biblii. Czołowe wśród nich miejsce zajmuje Molnàr C. Páal, który maluje przeważnie pod wpływem Boticellego, Giotta oraz prymitywistów z Siennywarii. Aba-Novàk Vilmos stawia figury na pierwszym planie i pejzaż u niego traci tę wagę, którą mu Molnàr C. Pál nadaje.

Obrazy historyczne Aba - Nováka na tematy francusko - węgierskie były rewelacją na wystawie paryskiej i były wstępem do zaprezentowania tego nowego kierunku, który charakteryzuje plastykę węgierską obecnie. Pod wyraźnym wpływem Italii maluje też Kontuly Béla oraz swe duże płótna utalentowany i bodaj najpracowitszy artysta Istokovits Kálmán".

Redagował: Edward Kokoszko. Wydawca: Eugeniusz Arct.
Redakcja i Administracja: Warszawa, ul. Króla Alberta 2 — Blok Zawod. Artystów Plastyków. ● Konto P. K. O. 1308 * Ceny ogłoszeń: 1 str. — 500 zł. ½ str. — 275 zł, ¼ str — 140 zł i 1/8 str. — 80 zł. ● Warunki prenumeraty: kwartalnie — 5 zł, dla prenumeratów Kuriera Porannego — 3.75 zł.
Zakłady Graficzne „DRUKPRASA" Sp. z o. o. Warszawa Łamali: Z. Szafrański, Wł. Starzyński i A. Jaszczuk
Tłoczyli: A. Barszczewski i Wł. Hajduk
Klisze wykonano w Zakładzie Artystyczno Fotograficznym „Chemigraf" wł. W. Twardowski, Warszawa, Marszałkowska 148. Tel. 293.03



OTWARCIE NOWEJ FABRYKI FILMÓW I PAPIERÓW FOTOGRAFICZNYCH „J. FRANASZEK" S. A. W WARSZAWIE. Przemawia p. wicepremier E. Kwiatkowski. W pierwszym rzędzie p. minister A. Roman i p. wiceminister A. Rose.

W dniu 28 ub. m. odbyła się inauguracja nowej placówki przemysłu foto-chemicznego. Powszechnie znana od przeszło stu lat fabryka obić papierowych i papierów kolorowych „J. Franaszek" S. A., otworzyła fabrykę filmów i papierów fotograficznych. W uroczystości tej wzięli udział przedstawiciele rządu z pp. Vice-Premierem E. Kwiatkowskim, Ministrem Przemysłu i Handlu A. Romanem, z Viceministrem Rosem i Dyrektorem W. Martinem na czele. Po przemówieniu powitalnym Prezesa Jerzego Franaszka i przedstawiciela robotników p. J. Wojciechowskiego, zabrał głos ponownie Prezes J. Franaszek, charakteryzując rozwój nowej fabryki i inwestycje ostatnich lat, zwłaszcza od 1918 r. do chwili obecnej. Na szczególne podkreślenie zasługuje budowa nowej fabryki materiałów foto-chemicznych.

Pan Vice-Premier E. Kwiatkowski odpowiedział w następujących słowach:

Każdy jubileusz fabryczny jest uroczystością w zasadzie bardzo godną i szanowną, lecz mimo najbardziej wzniosłych przemówień, dla mnie i moich kolegów nie zawsze interesującą. Jednakże to, co przed chwilą usłyszeliśmy, wypowiedziane w skromnych i podkreślam to szczególnie, bardzo powściągliwych słowach, to rzecz naprawdę godna uwagi. Tylko zwycięstwo człowieka w wysiłku twórczym jest coś warte. Dlatego też gdy przychodzi dla takiego zwycięstwa chwila, należy całą czujność wytężyć.

Polska historyczna przeoczyła ten moment. W Polsce dzisiejszej, jeśli uwzględnimy lata od 1936 r. wzięte na długi dystans, to powiadam — historia przechodzi obok polskich przemysłowców i zapytuje ich: Co potraficie zrobić? Jak odpowiecie na takie wezwanie? I ja i moi Koledzy w Rządzie sądzimy, że oto właśnie nadszedł ten moment, w którym tworzyć trzeba nowe wartości przemysłowe. Wysiłek Panów zasługuje na szczere uznanie przez to, że stanowił Wasze osobiste ryzyko, przez to, że potrafiliście zharmonizować Wasze interesy z interesami robotników, z czego słyniecie. Dlatego z wielką radością przyszliśmy i z prawdziwym jesteśmy dla Was, Panów Franaszków, uznaniem. Powiedzcie Swoim kolegom przemysłowcom, że można tworzyć w Polsce nowe dzieła przemysłowe w zgodzie z interesami Państwa i Społeczeństwa. Jeżeli przedstawiciel robotników powiedział nam przed chwilą, że na jego oczach trzy generacje w tej rodzinie wytrwale pracowały w fabryce, to oświadczam, że gdybyśmy mogli tysiąc takich ludzi zebrać i zorganizować, to Polska w ciągu jednej generacji podniosłaby się silnie gospodarczo.

Jeżeli dzisiaj ja reprezentuję czynnik kierowniczy w polskim gospodarstwie oraz Kolegów moich w Rządzie, to wolno mi powiedzieć, ujrzawszy Wasze rzetelne wysiłki i ich rezultaty, że Polska Wam dziękuje.

Po zwiedzeniu nowych instalacji fabrycznych działu „foto", będących na wysokim poziomie technicznym, nastąpiła dekoracja kilku pracowników firmy „J. Franaszek", pracujących ponad dwadzieścia lat w tej firmie. Po przemówieniu p. Ministra A. Romana, p. Vice-Premier E. Kwiatkowski dekorował dziewięciu robotników i jednego członka zarządu p. Dyr. Z. Pajewskiego Krzyżem Zasługi.